شفیع جاوید کی ادبی خدمات کا تنقیدی مطالعہ

مقالہ

برائے پی ایچ. ڈی

نگراں

پروفیسر محمد طارق

مقالہ نگار

فصیح الرحمٰن

شعبۂ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۱۹ء

ابتدائیہ

تقریباً ایک صدی پر مشتمل تاریخ میں اُردو افسانہ مختلف اَدوار سے گزرتے ہوئے مسلسل ارتقاء پذیر رہا ہے۔ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ایک ایسے رجحان کی آمد ہوئی جس نے پورے ادبی منظرنامے کو تبدیل کر دیا اس رجحان کو دنیا جدیدیت کے نام سے جانتی ہے۔ دیگر ادبی اصناف کی طرح افسانہ پر بھی اِس کے اثرات مرتب ہوئے۔ تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے افسانے میں نئے تجربات کا آغاز ہوا۔ افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل علامتی کہانیاں لکھنے لگی۔ جدیدیت کے تحت افسانے لکھنے والوں کی فہرست کافی طویل ہے۔ جب ایک سے بڑھ کر ایک مبہم افسانے وجود میں آئے اور قارئین کی تعداد بالکل کم ہونے لگی تو فنکاروں نے دوبارہ پلاٹ کی طرف رجوع کیا جس کے نتیجے میں تجریدیت کا زور کم ہوا یہ بات الگ ہے کہ انھوں نے کہانی میں بھی علامتوں کا استعمال کیا جس سے ان کی معنویت میں تہہ داری پیدا ہوگئی۔ اس دَور میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جنھوں نے علامت نگاری کا منفرد طریقۂ اختیار کیا۔

اس فہرست میں شفیع جاوید کا نام نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' کے عنوان سے ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد مزید چار افسانوی مجموعے ''کھلی جو آنکھ'' (۱۹۸۲ء)، ''تعریف اس خدا کی'' (۱۹۸۴ء)، ''رات شہر اور میں'' (۲۰۰۴ء)، ''بادبان کے ٹکڑے'' (۲۰۱۳ء)، شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ منی کہانیاں، خطوط، کالم اور تراجم بھی قدر کی نگاہ سے دیکھے گئے۔

شفیع جاوید بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ ان کی کہانیاں موضوعات کے تنوع اور نئے طرزِ احساس کے سبب اپنے معاصرین سے ممتاز ہیں۔ ان کی کہانیوں میں انسانی تجربات کو نئے انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ موضوعات کے انتخابات سے لے کر اُن کی پیش کش کے طریقے تک سب کچھ شفیع جاوید کے

تخلیقی شعور اور ان کے تجربات میں تنوع کے آئینہ دار ہیں۔

اب شفیع جاوید اپنے تخلیقی امکانات کے کمال پر ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ شفیع جاوید کے کارناموں کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ چنانچہ مقالے کے موضوع کے طور پر ''شفیع جاوید کی ادبی خدمات کا تنقیدی مطالعہ'' منتخب کیا گیا۔

زیرِ نظر مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب اردو افسانے کے پس منظر سے متعلق ہے۔ اس باب کے شروع میں اردو افسانے کے آغاز اور ابتدائی نقوش پر روشنی ڈالی گئی ہے ساتھ ہی یہ بھی بتایا گیا کہ وہ کون سی ضروریات تھیں جو مختصر افسانے کی تخلیق کی بنیاد بنیں۔ اردو کے اولین افسانہ نگار کے تعین سے متعلق بحث بھی اسی باب کا حصہ ہے۔ خاکسار نے اپنے مقالے کے حدود کے مدنظر اردو افسانے کے چار ادوار پر نظر ڈالی ہے۔ پہلا دور ۱۹۰۳ء سے ۱۹۳۶ء تک ہے۔ یہ حصہ اولین بنیاد گزاروں بطور خاص رومانی افسانہ نگاروں کے مطالعہ پر مشتمل ہے جس میں علامہ راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری، اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ کی افسانہ نگاری کے ذریعہ رومانی تحریک سے متعلق افسانہ نگاروں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اِسی دور میں کچھ حقیقت پسند افسانہ نگار بھی تھے۔ حقیقت نگاری کے تحت لکھنے والوں میں پریم چند، مہاشے سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی کی افسانہ نگاری کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کے بعد افسانوی مجموعے ''انگارے'' کے اردو ادب پر کیا اثرات مرتب ہوئے اس بات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسرا دور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اس حصے میں ترقی پسند تحریک سے لے کر تقسیمِ ہند تک کے نمائندہ افسانہ نگاروں کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس ضمن میں کرشن چند، منٹو، بیدی، عصمت، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، غلام عباس، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور وغیرہ کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ تیسرا دور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء تک کے عرصے پر محیط ہے جس میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے افسانوں میں جاری تہذیبی عکاسی، ماضی کی بازیافت اور اساطیر کے رجحان کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چوتھا دور ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کے عرصے پر محیط ہے۔ یہاں ۱۹۶۰ء کے آس پاس افسانے میں کیئے گئے نئے تجربات سے موضوعاتی اور فنی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کو اس عہد کے

نمایاں افسانہ نگاروں کے ذریعہ روشن کیا گیا ہے۔اس دور کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا حصہ قاضی عبدالستار اور بلونت سنگھ کی افسانہ نگاری پر مشتمل ہے۔ جبکہ دوسرے حصے میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، انور عظیم، جوگیندر پال، کلام حیدری، احمد یوسف، شفیع مشہدی وغیرہ کی افسانہ نگاری کے ذریعہ افسانوی بیانیہ، کردار اور پلاٹ میں ہونے والے تجربات پر نظر ڈالی گئی ہے۔

دوسرا باب شفیع جاوید کے سوانحی خاکے اور ادبی سفر سے متعلق ہے۔جس میں ان کی پیدائش، تعلیم و تربیت، عملی زندگی اور ازدواجی زندگی کا جائزہ پیش کیا گیا ہے، ساتھ ہی ادبی ذوق کی تشکیل اور نشوونما کے حوالے سے ان اثرات و محرکات کی نشاندہی کی گئی ہے جن کے ذریعہ ان کا ادبی ذوق نکھرا، نیز ان کے تخلیقی ذوق کی نشوونما، ان کے پہلے افسانے کی اشاعت، اسباب و محرکات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

تیسرے باب میں شفیع جاوید کے افسانوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔اس باب میں موضوعات کے حوالے سے ان کے افسانوں کا جائزہ لیا گیا ہے، ساتھ ہی یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی گئی ہے کہ کن موضوعات کا ذکر ان کے افسانوں میں بار بار آتا ہے، اور کن کن مسائل پر انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ روشنی ڈالی ہے۔ ساتھ ہی یہ بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ بیانیہ اور کہانی کہنے کا ڈھنگ شفیع جاوید کو خوب آتا ہے۔ شفیع جاوید نے جس ڈھنگ سے افسانے لکھے ہیں وہ دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں۔ان کے معاصرین میں ان کا امتیاز یہی ہے کہ انھوں نے نہج سے ہٹ کر تخلیقات پیش کیں۔

چوتھے باب میں شفیع جاوید کے چند منتخب افسانوں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے، اس باب میں کل دس افسانوں کو شامل کیا گیا ہے۔اس باب میں پلاٹ، کردار اور اسلوب کے حوالے سے افسانوں کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ شفیع جاوید کے افسانوں کی صحیح قدر متعین ہو سکے۔

مقالہ کے پانچویں اور آخری باب میں شفیع جاوید کی دیگر ادبی تحریروں کا جائزہ لیا گیا ہے، اس ضمن میں تراجم، تبصرے، تنقید، مضامین، کالم اور خطوط کے حوالے سے شفیع جاوید کی خدمات کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ ابتدا میں ان تمام اصناف کی تعریف کی گئی ہے نیز ان تمام اصناف میں شفیع جاوید کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کے آخر میں اختتامیہ کے تحت شفیع جاوید کی مجموعی خدمات اور مقالے کے مباحث سے برآمد

ہونے والے نتائج پیش کیے گئے ہیں۔

شفیع جاوید ایک باشعور اور مشاق تخلیق کار ہیں۔ ان کی تخلیقات کی تفہیم اور ان سے متعلق مواد حاصل کرنا مجھ جیسے ادنیٰ طالب علم کے لئے استادِ محترم پروفیسر محمد طارق کی توجہ اور عنایتوں کے بغیر ممکن نہیں تھا، جنھوں نے نہ صرف موضوع کے انتخاب میں میری مدد فرمائی بلکہ مقالہ کی تیاری میں مواد کی فراہمی سے لے کر اس کی تکمیل تک ہر مرحلے پر ان کی کرم فرمائی میرے ساتھ رہی۔ دعا گو ہوں کہ ہم لوگوں پر ان کی سرپرستی کا سایہ قائم رہے۔

شفیع جاوید کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں کہ انھوں نے مواد کی فراہمی میں میری بھرپور مدد فرمائی اور نہایت شفقت کے ساتھ ادبی مسائل پر سنجیدگی سے غور وفکر کرنے کا مشورہ دیتے رہے۔

بہار اردو اکادمی کے سابق سکریٹری جناب مشتاق احمد نوری اور ان کی اہلیہ محترمہ ڈاکٹر شائستہ انجم نوری کا بھی انتہائی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں معاونت فرمائی۔

کامرس کالج، پٹنہ کے صدر شعبۂ اردو اور معروف نقاد پروفیسر صفدر امام قادری کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں کہ انھوں نے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں میری مدد فرمائی اور مفید مشوروں سے نوازا۔

روزنامہ پندار (پٹنہ) کے ایڈیٹر ڈاکٹر ریحان غنی کے علاوہ خورشید اکرم کا بھی دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں کہ ان لوگوں نے مواد کی فراہمی میں مدد فرمائی۔

ناسپاسی ہوگی اگر خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری کے لائبریری انفارمیشن اسسٹنٹ اور بڑے بھائی ڈاکٹر سید مسعود حسن کا شکریہ ادا نہ کروں۔ انھوں نے خدابخش لائبریری کے علاوہ جہاں جہاں میرے موضوع سے متعلق مواد ان کی نظر سے گزرا اسے ای میل کے ذریعے فراہم کرایا۔ ساتھ ہی پٹنہ میں قیام کے دوران میری معاونت فرمائی۔ مسعود صاحب بہت مخلص انسان اور ادب دوست ہیں۔ دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ انھیں عمر دراز عطا فرمائے۔

مولانا آزاد لائبریری (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) ایشیا کے مشہور اور اہم کتب خانوں میں سے ایک ہے۔ مقالے میں یہاں موجود کئی اہم کتابوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں محسن بھائی، باقر بھائی، ندیم بھائی، محمد افضل، اور بے بی مصور صاحبہ کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں کہ انھوں نے کتابوں اور رسائل کی

فراہمی میں پوری مدد کی۔

اردو اکادمی لائبریری کے انچارج ڈاکٹر محمد عرفان اور سمینار لائبریری کے انچارج جاوید بھائی بھی شکریے کے مستحق ہیں۔علی گڑھ کے علاوہ جن جن کتب خانوں سے استفادہ کیا گیا ان میں خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ، اور سینٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد، لائبریری خاص طور پر اہم ہیں۔

شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے تمام اساتذہ کا صمیم قلب سے ممنون ہوں کہ انھوں نے تعلیمی میقات کے دوران پدرانہ شفقت سے نوازا۔خصوصی طور پر صدر شعبہ ظفر احمد صدیقی اور نگراں پروفیسر محمد طارق جو ادبی دنیا میں طارق چھتاری کے نام سے معروف ہیں۔ان کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

بڑے بھائی محمد غالب نشتر کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے میرے ساتھ برادرانہ تعلق کا اظہار کیا اور قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔

والدین کا حد درجہ تعاون اور ان کی شفقت و محبت کا سایہ ہمیشہ میرے ساتھ رہا۔دعا گو ہوں اللہ تعالیٰ انھیں صحت کے ساتھ سلامت رکھے تاکہ ان کا سایہ مجھ پر تا دیر قائم رہے۔

عبدالقوی بھائی کا شکریہ جنھوں نے نہ صرف کمپوزنگ کی ذمہ داری کو بخوبی انجام تک پہنچایا بلکہ مفید مشوروں سے بھی نوازا۔ان کی مدد کے بغیر یہ مقالہ موجودہ صورت میں نہیں آسکتا تھا۔

محمد ریحان ، محمد کلیم خان، شاہ خالد ، محمد ارشاد ندوی، حامد رضا صدیقی، محمد شاہد، محمد سلیم خان، ابوالبشر، سید محمد عقیل، محمد عالم، عباس رضا، غلام سرور، نیاز الحق، ارشد رفیق، ریاض احمد، محمد فرحان دیوان، صدر عالم، محمد سفیان احمد، محمد احسن، نفیسہ خالد، سمیہ بانو، ثمرین طفیل، اور کئی احباب جن کا نام نہ آسکا کہ ان کا مجھ پر شکریہ سے زیادہ حق ہے۔

آخر میں بہن اور بہنوئی ، ماموں محمد نعمت علی خاں کا شکریہ ادا کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ یہ لوگ گاہے بہ گاہے میری حوصلہ افزائی فرماتے رہے۔

فصیح الرحمٰن

فہرست

ابتدائیہ : ۳

باب اول:

اردو افسانے کا پس منظر ۹

باب دوم:

شفیع جاوید کا سوانحی خاکہ اور ادبی سفر ۸۳

باب سوم:

شفیع جاوید کے افسانوں کا تنقیدی مطالعہ ۱۲۲

باب چہارم:

شفیع جاوید کے چند منتخب افسانوں کا تجزیہ ۱۹۵

باب پنجم:

شفیع جاوید کی دیگر ادبی تحریروں کا جائزہ ۲۴۸

اختتامیہ : ۳۰۳

کتابیات ورسائل: ۳۰۹

باب اول

اردو افسانے کا پس منظر

اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوا۔ ناول کی مانند افسانہ بھی مغرب سے آیا۔ ایک صنف کے طور پر اردو افسانہ مغربی صنف ادب Short Story کی پیروی میں شروع ہوا لیکن کہانی کہنے، سننے اور لکھنے کی روایت برصغیر میں زمانۂ قدیم سے ہی موجود رہی ہے۔ اس روایت کی بنیاد کے طور پر رگ وید، کتھا سرت ساگر، مہابھارت، پنچ تنتر اور ارتھ شاستر کی کہانیاں پیش کی جاسکتی ہیں۔ تاریخی اعتبار سے مختلف ادوار میں مختلف حالات کے پیش نظر اردو افسانہ ہمیشہ ارتقا پذیر رہا۔ مسلمانوں کے دور اقتدار میں عرب و فارس کی داستانوی روایت نے ترقی کی اور عربی ہندی روایت کی آمیزش سے اس کا کینوس وسیع ہوا اور نئی نئی صورتیں پیدا ہوئیں۔ جب اردو زبان وسیلۂ اظہار بنی تو یہی روایت اردو میں تبدیل ہوگئی اردو میں داستان نویسی کا رواج ملا وجہی کی ''سب رس'' (۱۹۳۵ء) سے ہوتا ہے لیکن اس کی مقبولیت کا زمانہ نوطرز مرصع سے بوستان خیال تک پھیلا ہوا ہے۔

افسانے کے ابتدائی نقوش علی گڑھ تحریک کے زمانے سے ہی رونما ہونے لگتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ ۱۹۳۶ء سے قبل کا افسانہ اردو ادب کی دو اہم تحریکات کے بیچ کی کڑی ہے۔ پہلی مشہور زمانہ تحریک کو ہم علی گڑھ تحریک کے نام سے جانتے ہیں جس کے روح رواں مصلح قوم سرسید احمد خاں تھے۔ اس تحریک نے افسانے کے لیے راہ روشن کا کام کیا۔ دوسر بڑی تحریک ترقی پسند تحریک ہے اس تحریک کے زیر اثر اردو افسانے نے بہت کم وقت میں ترقی کی نئی منازل طے کیں۔ ان دو تحریکات نے افسانے کی ابتدائی تشکیل میں کارہائے نمایاں انجام دیے اس پورے دور کو سمجھنے کے لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے افسانوی سفر اور زمانے میں ملک کو درپیش حالات کا مطالعہ کیا جائے جو افسانے کی ساخت کو بنانے میں مددگار ثابت ہوئے۔

کہانی کسی نہ کسی صورت میں ابتدا سے ہی موجود رہی ہے۔ کہانی کی ہی ترقی یافتہ شکل کا نام افسانہ

ہے۔اس کی اہمیت ومقبولیت کا اندازہ اس بات سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ نظم ونثر دونوں ہی اصناف کے ارتقا کے ساتھ افسانہ بھی ترقی کی راہ پر مسلسل آگے بڑھتا گیا۔اردو کے قدیم سرمایے کے مطالعہ کے بعد کہانی کی کوئی باقاعدہ شکل تو سامنے نہیں آئی لیکن کہانی اور تمثیل کی صورت میں افسانے کے ابتدائی نمونے سامنے آتے ہیں۔شروعات میں افسانہ داستانی رنگ میں لکھا جاتا تھا یہ اس وقت تک جاری رہا جب تک کہ ادبی منظرنامہ تبدیل نہ ہوگیا۔داستانوں میں چند حصے ایسے موجود ہیں جنھیں مکمل افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ پلاٹ، کردارنگاری، منظرنگاری جیسے اجزاء جو افسانے کے لیے جزولازم کی حیثیت رکھتے ہیں داستان کی ہی دین ہیں۔دراصل مافوق الفطرت عناصر اردو کے افسانوی ادب میں اس وقت تک قابل قبول رہے جب تک انسان کے پاس فرصت کی بہتات رہی لیکن ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد ملک کے حالات برق رفتاری کے ساتھ بدل گئے۔اس انقلاب کے اثرات زندگی کے تمام شعبوں پراثرانداز ہوئے۔نتیجتاً لوگ بالکل نئی صورت حال سے روبرو ہوئے۔ایک طرف جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کے استحکام کی گونج سنائی دی دوسری جانب مغلیہ سلطنت کے زوال سے بھی ملک کے حالات پر خاطرخواہ اثر پڑا۔ بیرونی حکومت نے اپنی پالیسی سے ہندستانی صنعت وزراعت کو مٹانے کا کام کیا۔انگریزی دورحکومت میں زمیندارانہ نظام کی جگہ سرمایہ دارانہ نظام نے لے لی۔جس کے اثرات سے ملک کا سماجی وثقافتی نظام درہم برہم ہوگیا۔ پورا ہندوستانی معاشرہ بےبسی ولاچاری کی کیفیت سے دوچار رہوا۔ان حالات نے مفکرین کو ازسرنوغوروفکر کرنے پر مجبور کیا اور ملک کے الگ الگ حصوں میں کئی تحریکات کا وجود عمل میں آیا۔ان میں سے کچھ کی بنیاد مذہبی تھی تو کچھ نے سماجی ومعاشرتی فلاح کو ترجیح دی۔

بدلی ہوئی صورت حال نے قومی رہنماؤں اور قائدین کو سوچنے اور غوروفکر کرنے پر مجبور کیا کہ وہ قوم کے لیے اس راہ کا انتخاب کریں جس پر چل کر اس کی ترقی ممکن ہو۔فیصلہ یہ ہوا کہ اگر قوم کو آگے بڑھانا ہے تو اس کا جدید تعلیم سے روشناس ہونا بہت ضروری ہے۔ملک وقوم کی ترقی کے لیے جو تجاویز پیش کی گئیں ان پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر تاراچند لکھتے ہیں:

''ایسی تدابیر اختیار کرنا جن سے جہالت دور ہو،تعلیم کی اشاعت ہو، لوگ اپنی مدد آپ کرنا اور اپنے ملک پر خود حکومت کرنا سیکھیں اور اپنے

اندر وہ اخلاقی اور ذہنی اوصاف پیدا کریں جن سے حقیقی راحت ومسرت
حاصل ہوتی رہے۔''[۱]

یہاں اس بات کی فکر لاحق ہوئی کہ ہندوستانی قوم کم وبیش زندگی کے ہر شعبے میں نہایت کم علم اور پچھڑی ہوئی تھی۔ جدید علوم اور سائنس وٹکنالوجی ان کے لیے ایک ابو جھ پہیلی کے مانند تھے۔ نیز حقیقت پسند اور اچھے ادب کی بھی اس وقت کمی تھی اس لیے اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ادب کو اس عہد کے منظر نامے سے ہم آہنگ کیا جائے لہٰذا ادیبوں اور فن کاروں نے نہ صرف اس نئی فضا کا مطالعہ کیا بلکہ ہوش مندی سے کام لیتے ہوئے ایک نئی راہ ہموار کی۔ جس نے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا اور زندگی میں ہلچل مچ گئی۔ غور وفکر کرنے کا ایک نیا طرز احساس پیدا ہوا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ خیالات وموضوعات میں وسعت پیدا ہوگئی۔ بقول ڈاکٹر آدم شیخ:

> ''۱۸۵۷ء سے لے کر انیسویں صدی کے اواخر تک جو ادب پیدا ہوا وہ سماجی، معاشی اور سیاسی تقاضوں کا مرہون منت نظر آتا ہے۔ دربار کی ویرانی نے قصیدہ نگاری پر ضرب کاری لگائی، فارغ البالی کے فقدان اور فرصت کی کمی نے داستانوں کا زور توڑا۔ ادیبوں نے نئے عہد کے تقاضوں کے پیش نظر لکھنا شروع کیا۔ پہلے فرد کے لیے لکھتے تھے اب جماعت کے لیے لکھنے لگے۔ ادیبوں کی اس ذہنی وسعت نے ادب اور زندگی کے بہت سے تاریک گوشے منور کیے۔''[۲]

انگریزی حکومت اور انگریزی زبان نے یہ موقع ہمارے دانشوروں کو فراہم کیا کہ وہ دوسری زبانوں کے ادبی سرمایے سے بھی واقف ہوسکیں اور اپنے آپ کو جدید علوم سے آراستہ کرسکیں۔ بہ نسبت مسلمانوں کے دوسری ہندوستانی قوموں میں یہ شعور پہلے بیدار رہا۔ ہندوؤں میں آتمی سوسائٹی ۱۸۱۵ء اور برہمو سماج ۱۸۲۸ء پہلے سے سرگرم تھیں اور پرارتھنا سماج ۱۸۶۸ء، آریہ سماج ۱۸۵۷ء، تھیوسوفیکل سوسائٹی ۱۸۸۲ء، راما کرشنا مشن ۱۸۹۷ء سرونٹس آف انڈیا سوسائٹی ۱۹۰۵ء، سیوا سدن ۱۹۰۸ء اور سماج سیوا سنگھ ۱۹۱۱ جیسی اصلاحی تحریکات کے وجود میں آنے سے مذکورہ نظریات میں شدت پیدا ہوگئی۔ آتمی سوسائٹی نے رانڈ

عورت سے دوسری شادی کی آواز بلند کی۔ برہمو سماج کے تحت راجہ رام موہن رائے نے ستی پرتھا کے خلاف بیداری پیدا کی۔ پرارتھنا سماج نے مذہبی اور سماجی اصلاح کا بیڑا اٹھایا، آریہ سماج تحریک نے ہندو قوم کو بیجا رسم ورواج کی زنجیروں سے آزاد کرایا اور اپنی قدیم تہذیبی اقدار کو پہچاننے کی تلقین کی۔ ''راما کرشنا مشن'' نے سماجی برائیوں کو دور کرنے کی کوشش کی اور ذات پات کی تفریق کو مٹاتے ہوئے تعلیم کو عام کرنے پر زور دیا۔ اس سلسلے میں تھیوسوفیکل سوسائٹی کا نام سب سے نمایاں ہے۔ اس کے زیر اہتمام بنارس میں سینٹرل ہندو اسکول کی تعمیر ہوئی جو آگے چل کر پنڈت مدن موہن مالویہ کی کوششوں سے بنارس ہندو یونیورسٹی میں تبدیل ہوا۔ مسلم طبقے کے رہنما اور دانشور اس جانب بعد میں متوجہ ہوئے اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مسلمانوں کا ایک بڑا اثر ورسوخ والا طبقہ اپنی قدامت پرستی کو ہرگز چھوڑنا نہیں چاہتا تھا۔ لیکن جدید نظریات کے حامی رہنما کوشش کرتے رہے اور آخر میں سرخ رو ہوئے۔ ان میں سب سے نمایاں نام سرسید احمد خاں کا ہے۔ اس سلسلے میں قاضی محمد عدیل عباسی رقم طراز ہیں:

> ''سرسید مسلمانوں کی پس ماندگی اور مفلسی سے حد درجہ متاثر تھے۔ انھوں نے دیکھا کہ مسلمانوں کے پاس نہ اسکول ہیں اور نہ کالج اور نہ زمانۂ حاضر کے علوم وجدید کی روشنی ہمارے بچوں تک پہنچتی ہے۔ لے دے کر چند ادبی مدارس ہیں جہاں قدیم علوم اور درس نظامیہ کی تعلیم ہوتی ہے۔ یہ سوچ سمجھ کر انھوں نے یہ فیصلہ کیا کہ مغرب کی اچھی چیزوں سے فائدہ اٹھانا ضروری ہے۔''[۳]

اس مرد مجاہد نے اپنی ان تھک کوششوں سے غازی پور ضلع میں ۱۹۶۳ء میں ''سائنٹفک سوسائٹی'' قائم کی۔ ''انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' اور شاہ کار رسالہ تہذیب الاخلاق جاری کیا۔ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس قائم کی۔ صحت مند ادب کی ترسیل اور قوم کو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے مواقع فراہم کرنے کے مقصد سے ''کمیٹی خواستگاران ترقی تعلیم مسلمانان ہند'' بنائی۔ علی گڑھ میں مدرسۃ العلوم کی بنیاد ڈالی جس نے ترقی کی راہ پر گامزن رہتے ہوئے بعد میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی شکل اختیار کرلی۔ جس سے پوری قوم کو فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔ حالانکہ عبداللطیف نے بنگال میں محمڈن لٹریری سوسائٹی بنائی، اس کا مقصد بھی مسلمانوں

کو انگریزی زبان کی تعلیم دینا اور مغربی علوم سے روشناس کرانا تھا۔ سید امیر علی کے ہاتھوں کلکتہ میں ''سنٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن'' نامی انجمن کا قیام بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ مگر منظّم، مربوط اور کامیاب کوشش سرسید احمد خاں کی ہے جو آگے چل کر علی گڑھ تحریک کے نام سے معروف ہوئی۔ اصلاحی تحریکات کے ساتھ ملک کا سیاسی شعور بھی رفتہ رفتہ بیدار ہورہا تھا، لینڈ ہولڈرس سوسائٹی (کلکتہ) برٹش انڈین سوسائٹی (بنگال)، مدراس ٹیٹو ایسوسی ایشن، سارو جنک سبھا اور مہاجن سبھا جیسی متعدد نیم سیاسی انجمنوں نے کانگریس، مسلم لیگ، خلافت تحریک، سوراج پارٹی اور نیشنلسٹ پارٹی کے لیے مشعل راہ کا کام کیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کی اس نئی فضا میں جگہ جگہ قومی آزادی کے لیے آواز بلند ہونے لگی۔ نتیجتاً ادیب اور فن کار بھی اپنے قلم کے ذریعہ آزادی کا مطالبہ کرنے لگے۔ وقت کی کمی کے باعث اب لوگوں کے پاس طویل داستانیں سننے کا وقت نہیں رہا۔ روزی روٹی کے مسائل اور زندگی کی تیز رفتاری نے انسان کو اپنے آغوش میں لے لیا۔ روزمرہ کی زندگی میں تبدیلی رونما ہونے کے ساتھ ہی انسان کی تسکین وتفریح کا ذائقہ بھی بدل گیا۔ اب طویل داستانوں کی جگہ ناول نے اختیار کرلی۔ کہانی کا داستان کے سانچوں سے نکل کر ناول کے پیکر میں ظہور دراصل انسانی زندگی کی ایک ماحول سے دوسرے ماحول کی طرف مراجعت تھی۔ ناول بنیادی طور پر اینٹی رومانس کے طور پر وجود میں آیا۔ زندگی کے حقائق کو منضبط دائرۂ کار کے تحت حقیقت کی نظر سے دیکھنے کا نام ناول ہے۔ زندگی کی برق رفتاری جدید دور میں مختصر افسانے کے آغاز کا سبب بنی۔ اٹھارویں صدی عیسوی میں مغرب میں صنعتی انقلاب آیا اس کے اثرات برصغیر میں انیسویں صدی میں ظاہر ہوئے اور بیسویں صدی میں عروج پر پہنچے۔ اس دور میں بھی معاشی الجھنوں اور ترقی کے مادی نظریے کی وجہ سے فرصت کے لمحات میں مزید کمی واقع ہوئی۔ بدلتے سیاسی اور سماجی منظر نامے نے مسائل کے کینوس کو وسعت عطا کی۔ جس کے نتیجے میں زندگی کی گہما گہمی میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ ان حالات میں طویل قصوں کے بجائے ایسی کہانیوں کی ضرورت تھی جو نہ صرف مکمل ہوں بلکہ کم سے کم وقت میں انسان کے ذوق کمال کی تسکین کا باعث بھی بنیں۔ وقت کی اس ضرورت کو مختصر افسانے نے پورا کیا۔ افسانے میں طوالت کی جگہ اختصار نے لے لی یہی وجہ ہے کہ ابتدا میں ہی صنف افسانہ کو خواص وعوام میں مقبولیت حاصل ہوگئی۔ بہ قول وقار عظیم:

''انسان کو اپنے تفریحی مشاغل میں کتر بیونت اور کاٹ چھانٹ کرنی پڑی تو اس کا وہ مزاج جسے کہانی سننے کا چسکا ہمیشہ سے ہے افسانہ کی ایک ایسی صنف کا طلب گار ہوا جو زندگی اور فن کو اس طرح سموئے کہ انسان کو اس سے ذہنی سرور و مسرت کا سرمایہ بھی ہاتھ لگے، زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور اپنے ماحول کو حسین تر بنانے کی آرزو بھی پوری ہو اور اس کے باوجود اتنی مختصر ہو کہ وقت پر اس کی گرفت مضبوط رہے، وہ اپنے بے شمار مشاغل میں سے بھی کہانی پڑھنے کا وقت نکال سکے۔ زمانے کے یہ سب تقاضے اور انسان کی یہ سب ضرورتیں مختصر افسانہ کی تخلیق کی بنیاد بنیں۔'' ۴؎

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بدلتی صورت حال اور زندگی کی تیز رفتاری مختصر افسانے کے آغاز کا محرک بنی۔

صنف افسانہ، تمام اصناف سخن میں اظہار کی کامیاب ترین صورت ہے۔ اس صنف کی تعریف لوگوں نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ صنفی خصوصیات کے حوالے سے بھی اس پر تفصیل سے بحث ہوئی ہے۔ ایڈگر ایلن پو نے اس صنف کو وقت کے ساتھ مختص کر دیا ہے ان کا قول ہے کہ ''افسانہ ایک بیانیہ نثر ہے جس کے مطالعہ کے لیے آدھ سے ایک گھنٹہ وقت کی ضرورت ہے۔'' جیمس جوائس کے مطابق ''افسانے میں دل کی دھڑکن ہو۔ اسے پڑھ کر قاری پر وہی کیفیت طاری ہو جو عملی طور پر اس واقعے کے خود اس پر گزرنے سے ہوتی۔'' سین او ناسین نے افسانہ میں اسلوب بیان کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس نے اشارات و کنایات کے ذریعہ بیان واقعہ کو بھی مختصر افسانہ کی اہم خصوصیت قرار دیا ہے۔ اس حوالے سے سعادت حسن منٹو کی بات بھی صحیح معلوم ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو، اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔'' ۵؎

اس سلسلے میں ناقدین نے اپنے اپنے طور پر بہت سی آرا ظاہر کی ہیں جن کے مطالعہ کے بعد ہم اس

نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ صنف افسانہ کی کوئی ایک جامع یا مکمل تعریف نہیں کی جاسکتی جو اس صنف کی تمام خصوصیات کو اپنے دائرۂ کار میں لا سکے تاہم اگر ہم بہ ذات خود ان تعریفوں کا تجزیہ یا تفہیم کریں تو درج ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں، جن سے اس صنف کے مطالعے کو آسان بنایا جاسکے۔

(۱) مختصر افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔

(۲) مختصر افسانے میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں (اس میں کردار کی کش مکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے)

(۳) مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل اتنے اختصار و ایجاز کے ساتھ بیان کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) اثر قبول کرے۔

اس کے علاوہ ان مختلف تعریفوں میں جن دوسری باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہ یہ ہیں:

(۱) مختصر افسانہ ایسا ہونا چاہیے کہ اسے آدھ گھنٹے میں پڑھا جاسکے۔

(۲) مختصر افسانے میں کوئی واضح آغاز اور انجام نہیں ہوتا۔[۶]

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ صنف افسانہ محض تفریح طبع نہیں ہے بلکہ یہ انسانی زندگی کی عکاسی بھی کرتا ہے اور تنقید بھی۔ زندگی کے حقائق سے اس کا تعلق بہت گہرا ہے۔ گویا یہ ہماری زندگی کے ظاہری و باطنی دونوں رخوں کو پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب کے پہلے افسانہ نگار کی شناخت کی جائے کیونکہ اس سلسلے میں کوئی عام رائے اب تک نہیں بن سکی ہے کہ اردو کا پہلا افسانہ نگار کون ہے۔ اس کے لیے کچھ حد تک ہمارے محققین بھی ذمہ دار ہیں جو اس کام کے لیے وقت نہ نکال سکے تو ناقدین نے یہ فریضہ نبھایا۔ اس سلسلے میں شروعات ہی سے ناقدین کی الگ الگ آرا ہیں۔ پروفیسر وقار عظیم نے پریم چند کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کیا تو پروفیسر احتشام حسین نے سجاد حیدر یلدرم کو اور مظہر امام نے علی محمود کو۔ لیکن ان میں اولیت کا سہرا پریم چند کے ہی سر بندھتا ہے۔ پریم چند کو اردو کا پہلا افسانہ نگار کیوں کر تسلیم کیا گیا اس کی تفصیل دلچسپ ہے۔ ۱۹۳۶ء میں پریم چند نے اپنے ہندی ادبی مجلّے ''ہنس'' بنارس کے آتم کتھا نمبر کے لیے ''جیون سار'' کے عنوان سے اپنی قلم کاری کی روداد لکھی۔ جس میں انھوں نے اپنے افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' کو نہ صرف ۱۹۰۷ء کی تخلیق قرار

دیا بلکہ اس کی اشاعت رسالہ 'زمانہ' کانپور ۱۹۰۷ء کی بھی بتائی۔ پریم چند کے اس بیان پر ہمارے محققین متفق نظر آئے اور پریم چند کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کرلیا۔ یہ حقیقت بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ دیا نرائن نگم نے اپنے مرتب کردہ جریدے 'زمانہ' کانپور کے پریم چند نمبر ۱۹۲۷ء میں پریم چند اور رسالہ زمانہ کے تعلق کے حوالے سے پریم چند کی مطبوعہ تحریروں کا جو اشاریہ مرتب کیا تھا اس میں ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' کا حوالہ کہیں موجود نہیں تھا۔ جب کہ زمانہ کانپور کی فائل بابت ۱۹۰۷ء اور ۱۹۰۸ء بھی اس ضمن میں خاموش ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ دنیا کا سب سے انمول رتن کو ہی پریم چند نے اپنا اولین افسانہ کیوں شمار کیا؟ اس کا جواب تین صورتوں میں دیا جاسکتا ہے۔

(۱) بہ طور افسانہ نگار اولیت حاصل کرنے کی خواہش۔

(۲) افسانہ لکھا تو ۱۹۰۷ء میں ہو لیکن جون ۱۹۰۸ء (سوز وطن کا سال اشاعت) تک مجلّہ ''زمانہ'' میں شائع نہ ہو پایا ہو۔

(۳) بہت ممکن ہے کہ پریم چند افسانہ 'عشق دنیا اور حب وطن' (مطبوعہ زمانہ کانپور، اپریل ۱۹۰۸ء) کا حوالہ دینا چاہتا ہو اور بھول سے غلط اندراج ہو گیا ہو۔

مندرجہ بالا نکات کے مدنظر یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ پریم چند کا پہلا مطبوعہ افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' نہیں بلکہ ''عشق دنیا اور حب وطن'' ہے جو 'زمانہ' کانپور بابت اپریل ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ایک اسکالر ڈاکٹر آغا مسعود رضا خاکی نے ۱۹۶۵ء میں اپنا تحقیقی مقالہ ''اردو افسانے کا ارتقا'' مکمل کیا اس مقالے کے باب سوم میں ''اردو کا پہلا افسانہ نگار'' کا عنوان قائم کر کے انھوں نے لکھا کہ:

> ''علامہ راشد الخیری (محمد عبدالرشید دہلوی) کا سب سے پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' ۱۹۰۳ء میں مخزن، لاہور میں چھپا۔'' [۷]

ڈاکٹر مسعود رضا خاکی کا یہ مقالہ کتابی شکل میں مکتبہ خیال، لاہور سے اگست ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کا انتساب بھی ان کی تحقیق کے حوالے سے اس طرح ہے:

> ''علامہ راشد الخیری کے نام، جنھوں نے اردو کا پہلا افسانہ ''نصیر اور

خدیجہ'' لکھا۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سرسید تحریک کے زیر سایہ ظہور پانے والے راشدالخیری کی کہانی ''نصیر اور خدیجہ'' کو اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ یہ کہانی ''مخزن'' لاہور کے دسمبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھی، جس میں بہن نے بھائی سے خط کے ذریعہ مسلم معاشرے کے بعض مسائل پر تبادلۂ خیال کیا تھا۔ یہ دراصل اردو کہانی میں مسلم معاشرتی اصلاح کے پس منظر کی نشان دہی کرتی تھی اس میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا تھا۔

یہاں اس بات کا علم ہونا بھی ضروری ہے کہ راشدالخیری کی کتاب ''مسلی ہوئی پتیاں'' میں یہ افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' کے عنوان سے شامل نہیں کیا گیا۔ اس مجموعے میں اس کا عنوان ''بڑی بہن کا خط'' ہے جو اس کتاب کے اولین ایڈیشن مطبوعہ عصمت بک ڈپو، دہلی، طلوع اول ۱۹۳۷ء میں شامل ہے۔ مرزا حامد بیگ نے اپنی تحقیق کے مطابق تاریخی اعتبار سے اردو افسانے کی فہرست اس طرح ترتیب دی ہے:

(۱) راشدالخیری: ''نصیر اور خدیجہ''، مطبوعہ مخزن، لاہور، دسمبر ۱۹۰۳ء

(۲) علی محمود: ''چھاؤں''، مطبوعہ مخزن، لاہور، جنوری ۱۹۰۴ء

(۳) علی محمود: ''ایک پرانی دیوار''، مطبوعہ مخزن، لاہور، اپریل ۱۹۰۴ء

(۴) وزارت حسین اورینی: ''خرماں''، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، علی گڑھ جون ۱۹۰۵ء

(۵) راشدالخیری: ''بدنصیب کا لال''، مطبوعہ مخزن، لاہور، اگست ۱۹۰۵ء

(۶) حکیم یوسف حسن: ''پراسرار عمارت''، مشمولہ انتخاب لاجواب، ۱۹۰۵ء

(۷) سجاد حیدر یلدرم: ''دوست کا خط''، مطبوعہ مخزن، لاہور، اکتوبر ۱۹۰۶ء

(۸) سجاد حیدر یلدرم: ''غربت کا وطن''، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، علی گڑھ جون ۱۹۰۶ء

(۹) راشدالخیری: ''عصمت وحسن''، مطبوعہ مخزن، دہلی، اپریل تا مئی ۱۹۰۷ء

(۱۰) راشدالخیری: ''رویائے مقصود''، مطبوعہ مخزن، دہلی، اکتوبر ۱۹۰۷ء

(۱۱) سلطان حیدر جوش: ''نابینا بیوی''، مطبوعہ مخزن، دہلی، دسمبر ۱۹۰۷ء

(۱۲) پریم چند: ''عشق دنیا اور حب وطن''، مطبوعہ زمانہ، کانپور، اپریل ۱۹۰۸ء

(۱۳) راشدالخیری: ''نند کا خط بھاوج کے نام''، مطبوعہ عصمت، دہلی، جون ۱۹۰۸ء

(۱۴) راشدالخیری: ''شاہین ودراج''، مطبوعہ مخزن، دہلی، جون ۱۹۰۸ء

(۱۵) پریم چند: ''دنیا کا سب سے انمول رتن''، مشمولہ سوز وطن، دہلی، جون ۱۹۰۸ء ۸ے

اس درجہ بندی کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اردو کا پہلا افسانہ نگار راشدالخیری (۱۹۰۳ء) ہے۔ دوسرا علی محمود (۱۹۰۴ء) تیسرا وزارت حسین اورینی (۱۹۰۵ء) چوتھا حکیم یوسف حسن (۱۹۰۵ء)، پانچواں سجاد حیدر یلدرم (۱۹۰۶ء)، چھٹا سلطان حیدر جوش (۱۹۰۷ء) اور ساتواں پریم چند (۱۹۰۸ء) ہے۔ لیکن دوسری جانب یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اولیت کا سہرا خواہ کسی کے سر آئے لیکن پریم چند سے قبل مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں سے کسی نے بھی افسانہ نگاری کے فنی لوازم کی پاسداری نہیں کی اور محض قصہ بیانی کو اپنا نصب العین سمجھا۔ ان تخلیق کاروں کی تخلیقات سے صنف افسانہ کی داغ بیل تو پڑ گئی لیکن صنف افسانہ کو فنی خوبیوں سے متعارف کرانے کا سہرا پریم چند کے ہی سر بندھتا ہے۔ انھوں نے افسانے کے لوازم ونکات کو پورے طور پر ملحوظ رکھتے ہوئے اس صنف میں کارہائے نمایاں انجام دیے اور اس بات کو ہر کس وناکس صدق سے دل سے قبول بھی کرتا ہے۔ اس لیے اس میں اختلاف کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔

پریم چند کے بعد اردو افسانے کا ترقی پسند تحریک نے نہایت گرم جوشی سے خیر مقدم کیا۔ اس زمانے میں اس صنف کو سب سے زیادہ اور اہم افسانہ نگار نصیب ہوئے۔ اس طرح اس دور میں افسانہ بام عروج پر پہنچا اور بہت سے افسانہ نگار سامنے آئے۔ اس عہد کو اردو افسانے کا عہد زریں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ ان تھک کاوشوں کے بعد آخر کار ۱۹۴۷ء میں ملک کو آزادی ملی لیکن دوسری جانب ملک دو حصوں میں تقسیم ہوگیا۔ جس کے نتیجے میں فسادات کی بہتات کے باعث بڑے پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات ہوئے، قتل وغارت گری اور خوں ریزی کا بازار گرم ہوا لہٰذا یہ سب مسائل کثیر تعداد میں اس صنف کا موضوع بنے۔ اس عہد کے کم وبیش ہر فن کار نے تقسیم کے اندوہناک سانحہ کو موضوع بنا کر خامہ فرسائی کی۔ ابھی ان سب مسائل پر بحث ذرا کم ہوئی ہی تھی کہ ۱۹۵۵ء کے آس پاس فردیت کا راگ الاپا گیا، جدیدیت کا رجحان آیا اور پورا منظر نامہ تبدیل ہوگیا۔ اردو افسانے کی ابتدا سے لے کر اس کے دور عروج سے گزرتے ہوئے زمانۂ حال تک کے اس کے سفر کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اسے پانچ ادوار میں تقسیم

کیا جا سکتا ہے۔

(۱)۱۹۰۳ء سے ۱۹۳۶ء تک

(۲)۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک

(۳)۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء تک

(۴)۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک

(۵)۱۹۸۰ء سے زمانۂ حال تک

لیکن اپنے تحقیقی مقالے کے حدود کے مدنظر خاکسار نے پہلے چار ادوار پر نظر ڈالنے کا فیصلہ کیا ہے۔

اردو افسانے کے ابتدائی دور کو رومانی تحریک کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ رومانیت کے تحت جن افسانہ نگاروں نے افسانے کی ابتدا کی ان میں علامہ راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ابتدائی دور میں ہی کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جنھوں نے افسانے میں حقیقت نگاری کو داخل کر کے اس کا کینوس وسیع کیا۔ اس روش کے اہم ترین افسانہ نگار پریم چند ہیں جب کہ ان کی اتباع کرنے والوں میں مہاشے سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

مولانا راشد الخیری کا اصل نام محمد عبدالرشید ہے۔ انھیں مصورِ غم بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی پیدائش جنوری ۱۸۶۸ء میں دہلی میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم عربک اسکول دہلی میں حاصل کی۔ ابھی تعلیمی سفر نویں جماعت تک پہنچا تھا کہ انھوں نے اسکول نہ جانے کا فیصلہ کرلیا اور اسکول ترک کرنے کے بعد کچھ دن اپنے پھوپھا ڈپٹی نذیر احمد کی شاگردی اختیار کی اور اکثر علوم سے گھر پر ہی واقفیت حاصل کی۔ ۱۹۰۳ء میں مترجم کی حیثیت سے ملازمت کی اور ڈپٹی کے دفتر میں کلرک مقرر ہوئے۔ ۳؍فروری ۱۹۳۶ء میں دہلی میں انتقال ہو گیا۔

راشد الخیری نے افسانہ نگاری کی ابتدا والدہ کی صحبت میں رہ کر کی۔ انھوں نے ۱۹۰۳ء میں اردو کا پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' تحریر کیا جو ان کے مجموعے ''مسلی ہوئی پتیاں'' ۱۹۳۷ء میں شامل ہے۔ دیگر مجموعوں میں ''سوگن کا جلاپا'' ۱۹۲۱ء، ''طوفان اشک'' ۱۹۲۹ء، ''نسوانی زندگی'' ۱۹۳۱ء ''گرداب حیات'' ۱۹۳۶ء ''مسلی ہوئی پتیاں'' ۱۹۳۷ء، ''خدائی راج'' ۱۹۳۸ء وغیرہ شامل ہیں۔

علامہ راشدالخیری اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں انھیں افسانہ طرازی کا فن اپنے پھوپھا نذیراحمد دہلوی سے وراثت میں ملا۔ ان کی تخلیقات میں تمثیلی انداز، زبان کا دہلوی رنگ، اور فکر کا مخصوص دھارا جو نذیراحمد کے تمثیلی قصوں کا خاصہ تھا مختصر افسانے کے قالب میں منتقل ہوگیا۔ راشدالخیری کے بیشتر افسانے مسلم طبقے کے سماجی موضوعات پر مبنی ہیں۔ خاص طور پر مسلمان عورت کے استحصال اور اس کی مظلومیت پر لکھا۔ گویا ایک سوشل ریفارمر کے طور پر اپنے افسانوں میں مخصوص رنگ کے ساتھ تہذیب نسواں اور ادبی، تمدنی و تہذیبی روایات کے تحفظ کی سعی کی اور مغربی طرز فکر کے نتیجے میں پیدا شدہ زندگی کے امڈتے طوفان پر بند باندھنے کی کوشش کی۔ تعلیمی نقطۂ نظر سے وہ مشنری اسکولوں میں بچیوں کی تعلیم کے حامی نہیں مگر تعلیم نسواں کے حق میں ہیں۔ مذہبی نقطۂ نظر سے انھوں نے اسلام کو سماجی رسم و رواج کے مطابق ڈھالنے اور اپنی مرضی سے اس کے اصولوں کی تشریح و توضیح کا حق کسی کو نہیں دیا۔ ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ تمام انسانوں کی دل جوئی اور خدمت خلق اور رحم و انصاف کا مذہب ہونے کے باوجود ملا کے ہاتھوں بنائے گئے قواعد کا مجموعہ اور جاہلانہ رسم و رواج کا محافظ بن کر رہ گیا ہے۔ اس لیے وہ انتہائی تند و تیز لہجے میں مولوی اور اس کے عقیدے کو نشانۂ تنقید بناتے ہیں۔

علی محمود اور وزارت حسین صوبۂ بہار سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں سرزمین بہار کا رنگ صاف طور پر عیاں ہے۔ ان دونوں افسانہ نگاروں نے صوبۂ بہار کی دیہاتی زندگی میں معاشی و سماجی نابرابری و ناانصافیوں کو اپنا موضوع بنایا۔ علی محمود اور وزارت حسین کے افسانوں میں زبان کی سطح پر فارسی اور ہندی کے خوبصورت امتزاج سے ایک نیا لب و لہجہ پیدا ہوگیا ہے۔ جو ان دونوں فن کاروں کی تخلیقات سے مخصوص دیہی لینڈ اسکیپ کے بہاری رنگ سے قریب تر ہے۔ وزارت حسین اور ینی بلاشبہ اردو کے پہلے رومانی افسانہ نگار تھے لیکن درحقیقت رومانی تحریک کے قافلہ سالار اور روح رواں سجاد حیدر یلدرم ہی تھے۔

سجاد حیدر یلدرم ۱۸۸۰ء میں نہٹور، ضلع بجنور، اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ ایم اے او کالج علی گڑھ سے ۱۹۰۱ء میں بی اے کی ڈگری حاصل کی۔ طالب علمی کے زمانے میں حاجی نواب اسماعیل خاں رئیس دتاولی کی سرپرستی میں رہے اور ان کے ادبی سکریٹری بھی مقرر ہوگئے۔ یہیں سے انھیں ترکی زبان سے ذوق پیدا ہوا لیکن تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ قانون کی پڑھائی کی۔ اس کے بعد برطانوی کاؤنسل خانہ

بغداد میں ترکی زبان کے ترجمان کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ ان کا نام یلدرم ترکی ہی ہے مختلف عہدوں سے گزرتے ہوئے ۱۹۲۰ء میں جب ایم اے او کالج مرکزی یونیورسٹی میں تبدیل ہوگیا تو یلدرم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے اولین رجسٹرار مقرر ہوئے۔ وہاں سے سبکدوشی کے بعد بھی مختلف اعلیٰ عہدوں پر منصبی فرائض بہ حسن وخوبی انجام دیے انھوں نے ۱۹۴۳ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔

سجاد حیدر یلدرم نے ادبی زندگی کی ابتدا شاعری سے کی لیکن جب انھوں نے ترکی کا سفر کیا تو وہاں کے افسانہ نگاروں سے بہت متاثر ہوئے۔ نثر نگاری کی ابتدا انھوں نے مترجم کی حیثیت سے کی۔ ان کے افسانوں میں تخیل کی کارفرمائی جابہ جا نظر آتی ہے۔ یلدرم کے یہاں رومان کو مرکزیت حاصل ہے اور اس رومانی دھارے نے جذبۂ عشق ومحبت کو زندگی کا لازمی جز قرار دیا اور عورت ناگزیر طور پر ادب کا موضوع بنی۔ یلدرم کے افسانوں کا مرکزی موضوع عورت اور مرد کے تعلقات ہیں۔ یلدرم عورت کی آزادی وار برابری کے قائل ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے یلدرم کے اس رویہ پر بات کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''انھوں نے عورت کا ذکر اس انداز سے کیا کہ اب وہ چلمن کے پیچھے جھانکنے والی سرشار کی سپہر آرا تھی یہ عورت کو اپنے ہمراہ اپنے برابر لانا چاہتے تھے جو ہندوستان میں ناممکن تھا انھوں نے اپنے قصبوں کی لڑکیوں کو لکھنؤ اور دلی کی حویلیوں کی چاردیواریوں سے نکال کر ممبئی کی چوپاٹی پر کھلی ہوا میں سانس لیتا دیکھنے کی تمنا کی۔''[9]

یلدرم نے ترکی زبان کے افسانوں کو اردو میں منتقل کر کے اردو میں اپنی آئیڈیل لڑکیاں وضع کیں۔ یلدرم کے یہاں رومانیت موجود ہے لیکن وہ سستی جذباتیت کے پھیر میں نہیں پڑتے۔ یلدرم نے فنی وسیلے اور تجربے کی بنا پر اردو افسانے کو اعلیٰ مقام عطا کیا۔

سلطان حیدر جوش کا نام بھی رومانی دبستان کے افسانہ نگاروں میں اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے یلدرم اور پریم چند کے ساتھ ساتھ اردو میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ انھوں نے اپنا پہلا افسانہ ''نابینا بیوی'' ۱۹۰۴ء میں لکھا جو کچھ عرصہ کے بعد الناظر میں شائع ہوا لیکن ان کا پہلا کامیاب افسانہ ''مساوات'' ہے جو مئی ۱۹۱۲ء میں الناظر میں اشاعت پذیر ہوا۔ ''مساوات'' میں ڈرامائیت اور جذباتی

تصادم شاید جوش کے ہر افسانے سے زیادہ ہے۔ قاری اس وقت چونک جاتا ہے جب افسانے کے اختتام پر قمری کے سامنے اس کی آزاد خیال بیوی بکاؤمال بن کر آتی ہے۔ مسٹر عزیز الحسن قمری کا اے ایچ قمری بن جانا بھی ایک طبقے کی روش کو ظاہر کرتا ہے۔ اس افسانے میں دلچسپ اور شگفتہ پیرایے میں ایک گھریلو ڈرامے کو پیش کیا گیا ہے۔

سلطان حیدر جوش فکری اعتبار سے بڑی حد تک اصلاحی نقطۂ نظر کے حامل اور روایت پسند ہیں مگر انداز بیان رومانی ہے اپنے افسانوں کے ذریعہ انھوں نے قاری کو یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ مشرق ومغرب اپنے فرق کی بنا پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ مغرب ومشرق کے باشندوں کے مزاج اور طرز فکر میں بھی نمایاں تبدیلیاں ہیں۔

سلطان حیدر جوش کے اسلوب بیان میں طنز ومزاح کی چاشنی ان کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ محاوراتی زبان استعمال کرتے ہیں اور مثالوں کے سہارے اس میں وزن پیدا کر دیتے ہیں۔ جوش کا انداز بیان خطیبانہ ہے۔ وہ الفاظ کی نشست و برخاست اور مقصد کی وضاحت پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ مختلف روایات کے سہارے حرکت وعمل کی تلقین کرتے ہیں اور اپنی بات کو باوزن بنا کر دلائل کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ان کے طرز تحریر کی شگفتگی اور دل نشینی اکثر ناصحانہ تعمیلوں میں الجھ کر رہ جاتی ہے۔ جو نہ صرف تکنیک کو مجروح کرتی ہے بلکہ قاری بھی اس سے اکتائے بغیر نہیں رہ پاتا۔ عموماً اپنے مطمح نظر کی تبلیغ کے لیے وہ فن کو فراموش کر دیتے ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر صادق نے اپنی رائے کا اظہار یوں کیا ہے:

> ''جوش اپنا سارا زور قلم مغربیت کی تقلید کے خلاف آواز اٹھانے میں صرف کر دیتے ہیں اور اصلاح کی دھن میں افسانے کے فن کو پس پشت ڈال کر سیدھے سادے تبلیغ پر اتر آتے ہیں ان کے مزاج میں طنز ومزاح کو بڑا دخل ہے لیکن اپنے افسانوں میں طنز ومزاح کو ایک زبردست حربہ بنا لینے میں انھیں کامیابی حاصل نہیں ہوسکی۔'' ۱۰

اس طرح کہیں کہیں ان کے افسانوں میں صرف ناصحانہ تقریر نظر آتی ہے۔ انھوں نے تقریباً اسّی افسانے لکھے۔ ان میں ان کے پہلے کامیاب افسانے ''مساوات'' کے علاوہ ''پھر بھی عمر قید''، ''طوق

آدم''، ''اتفاقات زمانہ''، ''اعجاز محبت''، ''تلاش عجیب'' وغیرہ شامل ہیں۔

سلطان حیدر جوش کے افسانوں کے موضوعات متوسط طبقے کے بہت سے مسائل اپنے بطن میں سمیٹے ہوئے ہیں۔ ان کے افسانوں کے مرکزی کردار آسودہ حال گھرانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں عموماً پردے کی اہمیت، تحفظ عصمت اور مشرقی بازیافت کے مواد سے تیار ہوئے ہیں۔ وہ تعلیم نسواں کے حامی ہیں مگر عورت کے لیے شرم وحجاب اور امور خانہ داری کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات میں جزیات نگاری اور گہرے قوت مشاہدہ سے استفادہ کرتے ہیں۔ ابتدائی افسانہ نگاروں میں سلطان حیدر جوش کی کاوشیں اور اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔

رومانی تحریک کو آگے بڑھانے میں نیاز محمد خاں (نیاز فتح پوری) کا نام سرفہرست ہے۔ بنیادی طور پر وہ رومان پرور اور جمال پرست ہیں۔ ان کے افسانے سرسبز وشاداب فضا کی پیداوار ہیں۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

> ''نیاز کے افسانے اس ٹھوس اور سنگین عالم آب وگل سے وابستہ ہوتے ہیں وہ جب حسن وعشق کے بیان پر آتے ہیں تو ہم کو ہوا اور بادل میں نہیں لے جاتے بلکہ جسم کی تمام چھپی ہوئی رنگینیوں اور کیفیتوں سے لذت آشنا کرتے ہیں۔''[۱۱]

نیاز کے ابتدائی افسانے واقعاتی، جذباتی اور تاثراتی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ دلکش انداز بیان نے واردات حسن وعشق کو مزید خوبصورتی عطا کی ہے۔ یہ ابتدائی افسانے یونانیوں کے علم الاصنام سے متعلق ہیں اور مشرق کی قدیم داستانوں کی یاددہانی کراتے ہیں۔ حالانکہ وقت کی بازگشت کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں کا کینوس پھیلتا چلا گیا۔ ''نگارستان''، ''جمالستان''، ''نقاب اٹھ جانے کے بعد''، ''شبنمستان کا قطرۂ گوہر'' ان کے اہم افسانوی مجموعے ہیں اور حسن کی عیاریاں ودیگر افسانے ایسے ہیں جن کی قرات مجنوں کی اس رائے کی تصدیق کرتی ہے۔

نیاز فتح پوری کا پہلا افسانہ ''ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر'' جنوری ۱۹۱۳ء کے نقاد اور تمدن میں شائع ہوا۔ یہ افسانہ انھوں نے ۱۹۱۰ء کے اواخر میں الہ آباد کی نمائش کے ایک حسین منظر سے متاثر ہو کر لکھا تھا۔

نیاز کے افسانوں کے پلاٹ اور کرداروں میں یکسانیت پائی جاتی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کردار اپنے انوکھے پن کے باوجود ایک سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ان میں حرکت و عمل تو ہے مگر ان کی جنبش کو دیکھ کر شطرنج کے مہروں کا سا گمان گزرتا ہے۔ ان کے انداز بیان میں تصنع کی کارفرمائی نظر آتی ہے جب کہ مکالموں میں طوالت ہے۔ لیکن وہ اپنی فنی پختگی اور تشبیہات و استعارات کے برمحل استعمال سے افسانے میں پراثر کیفیت پیدا کر دیتے ہیں کہ قاری ان کی سحر انگیزی کا قائل ہوئے بغیر نہیں رہ پاتا۔ چھوٹی چھوٹی باتوں میں حسن و جمال کا پہلو ڈھونڈ نکالنا ان کا خاصہ ہے۔ انھوں نے اپنے انفرادی رنگ اور دلکش انداز بیان سے اردو افسانے کی رومانی فضا کو پروان چڑھانے کا کام بہ حسن و خوبی انجام دیا۔

اردو افسانے کو رومانی رجحان کے ساتھ مغربی خیالات سے روشناس کرانے میں احمد صدیق (مجنوں گورکھپوری) نے نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے مغربی افکار و نظریات کا بہ خوبی مطالعہ کیا تھا جس کی بنا پر ان کے افسانوں میں ہمیں مشرق کی فضا میں مغرب کے حسین رنگوں کا دلکش امتزاج ملتا ہے۔

مجنوں گورکھپوری رومانیت پسند افسانہ نگار ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کی طرز پر مجنوں بھی رومانیت کو اپنے افسانوں میں جگہ دیتے ہیں لیکن وہ سنجیدگی اور شگفتگی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ سنجیدگی ان معنوں میں کہ انھوں نے رومان کے ساتھ فلسفے کو بھی اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ یوں تو ان کا موضوع معاملات عشق کا بیان ہے مگر وہ عشق کے جذبات کو رومانی انداز میں پیش کرتے ہیں مثلاً اکثر ان کے افسانوں کا انجام المناک ہوتا ہے۔ شاید اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ درد و غم کو ہی زندگی کا اصل جزو مانتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ اور روشن خیال کرداروں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر اردو افسانے کو ایک مخصوص لب ولہجہ عطا کیا اور پہلی بار افسانے کو فلسفیانہ میلان سے آشنا کرایا۔ مجنوں کے افسانوں کی دنیا محدود ہے، محدود اس اعتبار سے کہ انھوں نے فضا اور ماحول کے لیے جس کائنات کا انتخاب کیا اس پر قنوطیت طاری ہے اور وہ رنج والم کے جذبے کو تیز تر کرنے کے لیے عموماً اپنے افسانوں میں عشق کی ناکامی کا سہارا لیتے ہیں اور افسانے کا اختتام المیہ پر کرتے ہیں۔ مجنوں کے افسانوں کی ایک ادبی اور تاریخی اہمیت ہے کیونکہ ان کے افسانوں میں سوجھ بوجھ کے ساتھ فلسفیانہ میلان، وحدت تاثر، مشاہدہ کی باریک بینی، فضا اور ماحول کا احساس پایا جاتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں مشرقی اور مغربی

تہذیب کی تصویر کشی سلیقے کے ساتھ کی گئی ہے۔عشق ومحبت کے نتیجہ میں میسر آنے والی ناکامی کا بیان ان کے افسانوں میں جابہ جا ملتا ہے۔''خواب وخیال''، ''سمن پوش'' وغیرہ اس ضمن میں کامیاب افسانے ہیں مجنوں گورکھپوری کوانگریزی ادب سے بھی شغف تھا اسی وجہ سے ان کے افسانوں پر انگریزی ادب کا بھی اثر پڑا ہے۔ان کے علاوہ رومانی میلانات کوفروغ دینے میں لطیف الدین احمد اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

رومانی تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں میں پرانے داستانوی رنگ کے بجائے اتفاقات کا بیان ملتا ہے۔ان افسانوں میں مافوق الفطرت عناصر تو نہیں ہوتے تھے لیکن ان کی جگہ اتفاقات نے لے لی تھی۔مثلاً اگر کوئی سمندر میں ڈوب گیا ہے تو وہ کسی تختے پر یا کشتی کے ٹوٹے ہوئے حصے پر بیٹھ کر وہیں پہنچے گا جہاں اس کو پہنچنا ہے، اتفاق سے اس کی جان بچے گی۔اتفاقات کی بہتات حقیقت (Reality) کے خلاف ضرور ہوتی تھی لیکن چونکہ وہ فضا ایسی تھی کہ داستان سن کر ہی یہ لوگ بڑے ہوئے تھے لیکن پھر بھی اپنی فنی چابکدستی سے ایسے افسانے خلق کیے جن میں ان افسانہ نگاروں کا دلچسپ انداز بیان دیکھنے کو ملتا ہے جس کے باعث ان افسانوں کی قرات کے دوران قارئین بھی اسی انداز بیان کی سحرانگیز کیفیت میں مبتلا رہتے تھے لیکن رفتہ رفتہ حقیقت نگاری کا رجحان عام ہوتا گیا جو دراصل داستانوی طرز اور رومانی رجحانات کے ردعمل کا نتیجہ ہے۔

حقیقت پسندوں کا ماننا تھا کہ ادب زندگی کا عکاس ہے۔اس لیے آسے روزمرہ کی زندگی کے واقعات کومن وعن پیش کر دینا چاہیے۔حقیقت نگاری کے رجحان کے قافلہ سالار پریم چند ہیں۔انھوں نے روزمرہ کی دیہی زندگی کو حقیقت نگاری کے قالب میں ڈھال کر اسے قاری کے سامنے ہو بہو پیش کیا۔پریم چند کی تخلیقی خدمات کے حیدر قریشی یوں معترف ہیں:

> ''اردو افسانے کی اولیت کا مسئلہ اپنی جگہ تاہم افسانے کے تین مرکزی نام ہیں: راشدالخیری، سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند۔ان میں سے اولیت کا اعزاز بے شک اول الذکر دونوں ناموں کو علی الترتیب دیا جاسکتا ہے لیکن اس افسانے کے باب میں پریم چند کی جو

تخلیقی خدمات ہیں ان کے باعث افسانے کا باوا آدم بہر حال پریم چند ہی ہیں۔''[۱۲]

پریم چند نے اپنی تخلیقات کے ذریعہ نئی جدت پیدا کی۔ پریم چند سے قبل اردو افسانہ اور ناول صرف مافوق الفطرت عناصر پر مبنی خیالی باتوں اور اتفاقات تک محدود تھا۔ اس میں ایسی باتیں بہت کم ہوتی تھیں جن کا تعلق زندگی کے تلخ حقائق اور تجربات سے ہو۔ پریم چند نے اپنی فن کارانہ مہارت سے اردو افسانے کا دامن وسیع کیا۔

پریم چند (۱۸۸۰ء-۱۹۳۶ء) کا نمایاں وصف یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے دیہی زندگی کے مسائل کو اردو افسانے میں پیش کیا۔ پریم چند نے سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی تاکہ انھیں مزدوروں کا استحصال نہ کرنے کا پیغام دیا جا سکے۔ ایک طرف جہاں اس وقت کی ہندوستانی فضا پریم چند کے افسانوں میں درپیش آنے والے اصلاحی رجحان کی محرک بنی تو دوسری جانب مغرب اور بنگال کے وہ اثرات بھی اس کے لیے ذمہ دار تھے جو شعوری طور پر انھوں نے قبول کیے۔ ہماری افسانوی روایت پر روسی ادب کا اثر بہت زیادہ ہے۔ لہٰذا پریم چند کے ادبی سرمایے پر ٹالسٹائی کا اثر پڑا۔ ان کے افسانوں کی تکنیک میں بھی اس کا رنگ موجود ہے اور وہ اصلاحی نقطۂ نظر بھی ٹالسٹائی کی دین ہے جو پریم چند کے ساتھ مخصوص ہے۔ ٹالسٹائی نے روس کا تذکرہ کیا تو پریم چند نے ہندوستان کو اپنا مطمح نظر بنایا، فن اور تکنیک کے اعتبار سے بھی دونوں میں مماثلت ہے۔

پریم چند کا تخلیقی سرمایہ جائزہ لینے کی غرض سے دیکھا جائے تو ان کے مختلف افسانوی مجموعوں پر نظر ڈالنے سے ان کی افسانہ نگاری میں بہ تدریج ارتقا نظر آئے گا۔ اول تا آخر یعنی ''سوز وطن'' سے ''واردات'' تک ان کے فن میں نمایاں فرق کا احساس ہوگا۔ آخری دور کے ان کے افسانے اپنے بطن میں ایک مکمل کائنات سمیٹے ہوئے ہیں۔ ان میں گہرائی اور حسن زیادہ ہے۔ پریم چند کی افسانہ نگاری کے ادوار کی تقسیم ایک مشکل امر ہے پھر بھی مسعود حسین نے ان کی افسانہ نگاری کے مندرجہ ذیل دور قائم کیے ہیں:

(۱) پہلا دور: ابتدائی کوششیں ۱۹۰۹ء تک۔

(۲) دوسرا دور: تاریخی اور اصلاحی افسانے: ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک

(۳) تیسرا دور: اصلاحی اور سیاسی افسانے: ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک

(۴) چوتھا دور: سیاسی اور فکری افسانے: ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک

پریم چند سے قبل اردو افسانے پر داستانوی رنگ غالب تھا۔ بذات خود ان کے ابتدائی افسانوں میں قدیم داستان کا رنگ جھلکتا ہے۔ اس دور میں صرف شہری زندگی اور اس کے مسائل کے حل تک اردو کا پورا افسانوی سرمایہ محدود تھا۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ دیہی زندگی اور اس کی تمام جزئیات کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ پریم چند نے اپنے افسانوں میں دیہات کی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ وہ گاؤں میں ہی پلے بڑھے تھے اور ہندوستانی دیہات ان کے روم روم میں رچا بسا تھا اسی لیے ان کے ناقدین پریم چند کی حقیقت نگاری کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ انھوں نے گاؤں دیہات کی اصلیت کو من وعن عوام کے سامنے پیش کر دیا۔ انھوں نے اردو افسانے میں گاؤں کے میلے ٹھیلے، کھیت کھلیان اور سماجی رشتوں کو پیش کیا۔ ان کی تخلیقات کا محور دراصل انسان دوستی ہے۔ ان کے افسانے اکثر کسی نہ کسی مشاہدے یا تجربے پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کے کرداروں کو ماحول کے لحاظ سے بہت سلیقے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کرداروں سے زندگی بھر عام انسان کا واسطہ پڑتا ہے اور ان کے عادات و اطوار سے بخوبی واقف ہیں۔ پریم چند انسانی فطرت کے نباض ہیں۔ انسانی ذہن کی کیفیت کو وہ خوب سمجھتے ہیں اور یہ مہارت ان کے افسانوں کو حقیقی زندگی کے قریب تر کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے ہمیں قصہ کہانی نہیں لگتے بلکہ اصل زندگی کے سچے واقعات معلوم ہوتے ہیں۔ زندگی کی تلخیوں کا شکار کسان، مزدور، چمار، بھنگی اور دیگر اسی طرح کے بے بس اور مظلوم لوگوں کی زندگی کی جزئیات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ سارا واقعہ جیسے بالکل ہمارے سامنے در پیش ہو۔

پریم چند کے فن کو زندۂ جاوید بنانے میں ان کے سادہ سلیس اسلوب اور بے تکلف زبان نے نہایت اہم رول ادا کیا ہے۔ وہ اپنی بات سیدھی زبان میں کہہ دیتے ہیں۔ رنگ آمیزی اور انشاء پردازی نہیں کرتے۔ انھوں نے عام بول چال کی زبان کو تخلیقیت عطا کی۔ سرسید، حالی اور شبلی کی طرح پریم چند کا طرز تحریر ان کی شخصیت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ ان کی قائم کردہ روایت کی مدتوں تک افسانہ نگار پیروی کرتے رہے۔

پنڈت بدری ناتھ سدرشن (۱۸۹۶ء-۱۹۶۷ء) کا شمار پریم چند کے معاصرین میں ہوتا ہے۔ سدرشن نے ۱۹۱۸ء سے افسانے لکھنے شروع کیے۔''سدابہار پھول''،''چندن''،''من کی موج''،''قوس قزح''اور''طائر خیال''ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔انھوں نے روزمرہ کی زندگی میں پیش آنے والے عوام کے مسائل سے نہایت عام فہم اور سیدھے سادے انداز میں پردہ اٹھایا ہے۔پسماندہ طبقے کے عوام کو اپنا موضوع بنایا اور ان کے دکھ درد کو محسوس کرنے کے ساتھ قاری کو بھی ان کی کیفیات سے واقف کرایا۔انھوں نے سماج میں رائج فرسودہ رسم و رواج کے خلاف احتجاج کیا اور معاشرتی اصلاح کی کوشش کرتے رہے۔بہ قول عبادت بریلوی:

> ''سدرشن کے موضوعات بہت متنوع ہیں اور ان کی تخیل کی پرواز بھی کسی کم درجے کی نہیں۔وہ زندگی کی پنہائیوں میں کبھی کبھی اتنا اڑتے ہیں کہ ان کا نظروں سے دور بچ جانا ہی اچھا معلوم ہونے لگتا ہے۔لیکن اس کے باوجود پریم چند کی تقلید اکثر جگہ صاف نظر آتی ہے۔''[۱۳]

سدرشن دیہی زندگی سے بہت متاثر تھے اور پریم چند کی اصل پیروی ان کے دیہی افسانوں میں ہی نظر آتی ہے۔سدرشن کے پیش کردہ دیہات اور پریم چند کے دیہی معاشرے میں فرق یہ ہے کہ پریم چند انسانی استحصال کے بہت سے سرچشموں کی نشان دہی کرتے ہیں جب کہ سدرشن دیہی زندگی کی بدحالی کے اصل تانے بانے کو معاشرتی پہلو سے منسلک کرتے ہیں اور محنت کش طبقے کے استحصال کا ذمہ دار اقتصادی بدحالی کو قرار دیتے ہیں۔ان کے افسانوں کا محور ہندو معاشرے میں رائج غلط رسم و رواج، بیواؤں کی دوسری شادی، کم عمر میں شادی کے نقصانات اور غربت و افلاس جیسے مسائل کے اردگرد گھومتا ہے۔مقلد ہونے کے باوجود اپنے طرز فکر اور حسن بیان کی بنا پر ان کی الگ پہچان ہے۔

سدرشن کے افسانے پیچیدہ نہیں ہوتے وہ اپنی بات سادے مگر دلکش انداز میں قاری تک پہنچا دیتے ہیں۔سدرشن کے افسانوں کے پلاٹ عموماً کسی معاشرتی قصہ پر مبنی ہوتے ہیں، کردار اس معاشرے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔بہرحال سدرشن نے اپنی تخلیقات کے ذریعے اس روایت کو تقویت بخشی جس کے بنیاد گزار راشدالخیری اور پریم چند تھے۔

اعظم کریوی کا نام بھی پریم چند سے متاثر ہونے والے افسانہ نگاروں میں شامل ہے۔ انھوں نے پریم چند کی اصلاح پسندی وحقیقت نگاری کو اپنے افسانوں میں فنکارانہ مہارت کے ساتھ برتا۔ مجنوں گورکھپوری اس سلسلے میں فرماتے ہیں:

> ''اگر کوئی پریم چند کے اثر کو اپنے اندر جذب کرسکا تو وہ اعظم کریوی ہیں ان کے افسانے بھی دیہات کی عام زندگی سے متعلق ہوتے ہیں اور وہ اپنے افسانوں میں مقامی رنگ کافی بھر دیتے ہیں۔ ان کا دل حساس ہے اور ان کی نگاہ تیز اور رسا ہے۔ وہ واقعات کے نازک سے نازک امکانات اور جذبات کے لطیف سے لطیف میلانات کو محسوس کر کے بیان کرسکتے ہیں۔''[۱۴]

اعظم کریوی نے اپنے افسانوں کا مواد دیہات اور وہاں کی اقتصادی، سماجی زندگی کی حقیقتوں سے پیدا شدہ مسائل سے اخذ کیا۔ انگریزی دور حکومت کے ظلم وستم کی نقاب کشائی کر کے انھوں نے کسان کی حقیقی زندگی کا نقشہ کھینچا۔ وہ معاشرتی برائیوں اور غلط رسم و رواج کے خاتمے کے لیے پرعزم رہے۔ کسانوں اور مزدوروں کے شب و روز اور توہمات کا بیان جزئیات نگاری کے ساتھ کیا۔ اعظم کریوی کے افسانوں میں عورت اور اس کے مسائل کے تئیں احترام کا جذبہ ملتا ہے۔ انھوں نے رسم و رواج کے بندھنوں اور سماجی استحصال کے خلاف آواز بلند کی۔

اعظم کریوی کے افسانوں کے پلاٹ سیدھے سادے ہونے کے باوجود دلچسپ اور پراثر ہوتے ہیں وہ عوامی مسائل کو عام لب ولہجہ میں من وعن بیان کردیتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی فضا بے شک سادہ ہے لیکن فنی دلکشی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔

اعظم کریوی اپنے افسانوں میں عام فہم زبان استعمال کرتے ہیں۔ مکالموں پر ان کی خاص توجہ ہوتی ہے۔ کردار نگاری میں جس کردار کی زبان سے مکالمے ادا ہورہے ہیں بالکل اسی کے حسب حال معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں فارسی اور ہندی کے الفاظ کا حسین امتزاج موجود ہے۔

علی عباس حسینی (۱۸۹۷ء-۱۹۶۹ء) کو اردو افسانہ کی تاریخ میں خاص مقام حاصل ہے۔ ان کی

افسانہ نگاری کا آغاز اس وقت ہوا جب پریم چند، یلدرم اور ان کے ساتھی افسانوی ادب پر چھائے ہوئے تھے۔ بہ قول عبادت بریلوی:

> ''علی عباس حسینی نے اپنے وسیع مطالعے، حسن ذوق صلاحیت، داستان گوئی اور فنی بصیرت سے کام لے کر اپنے فن کی شمع اس طرح جلائی کہ نہ صرف اپنے معاصرین کے درمیان ان کا اپنا چہرہ تابناک اور روشن رہا بلکہ اپنے بعد کی نسل میں بھی وہ غیرت اور اجنبیت کی نگاہ سے دیکھے گئے۔''۱۵

دیہات کی سادہ زندگی، کھیت کھلیان کے ساتھ شہری زندگی کے مسائل کا عمیق مشاہد علی عباس حسینی کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔ دیہی اور شہری ماحول کی عکاسی محنت کش کسانوں و مزدوروں کی بے بسی ان کے افسانوں میں جلوہ گر ہے۔ پریم چند کو شہری زندگی کے مسائل اجاگر کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہیں ملی اس اعتبار سے علی عباس حسینی، پریم چند پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اسلوب بیان کے نقطۂ نظر سے بھی حسینی کے طرز تحریر میں شگفتگی اور دلکشی نمایاں طور پر عیاں ہوتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے خیال میں:

> ''حسینی کو زبان و بیان پر بڑی قدرت ہے اور کہانی کہنے کا ڈھنگ انھیں خوب آتا ہے۔''۱۶

ان کے افسانوں میں درد و کرب کا احساس ملتا ہے جس کی جڑیں تہذیب و معاشرت سے منسلک ہیں۔ علی عباس حسینی نے اتحاد پر خاصہ زور دیا۔ اس ضمن میں ''ماں کے دو بچے'' ان کا اہم افسانہ ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے انسان کی لاچاری، بے بسی اور دردمندی کی عبرت ناک مرقع کشی کی ہے۔

سدرشن اور اعظم کریوی تو پریم چند کے دکھائے ہوئے راستے پر گامزن رہے لیکن علی عباس حسینی ان کے مقابلے سب سے زیادہ طبع ذہن اور جدت پسند تھے۔ بعد میں انھوں نے اپنی الگ راہ اختیار کی۔ علی عباس حسینی کا قد اس اعتبار سے بلند ہے کہ ان کے فنی ارتقا کے ساتھ مختلف ادوار میں مختلف رنگوں کا امتزاج جس حد تک علی عباس حسینی کی افسانہ نگاری میں ملتا ہے، شاید ہی اس وقت کے دیگر کہانی کاروں کے حصہ میں آیا ہو۔ علی عباس حسینی کے افسانے اپنے دور کے مکمل ترجمان تو ہیں ہی، نیز ہماری تہذیب و معاشرت

کے نشیب وفراز کے آئینہ دار بھی ہیں۔

روزمرہ زندگی کی طرح ادب میں بھی تبدیلیوں کا احساس ہوتا ہے بہت سی پرانی قدریں فرسودہ ہوگئی ہیں۔قدیم احساسات آج ماضی میں گم ہو چکے ہیں اورنئی نسل جدید احساس و انداز کے ساتھ ادبی افق پر نمودار ہوئی۔سماجی اور سیاسی حالات اور بدلتے ہوئے افکار اردو افسانے کو نئے موضوعات بخش رہے تھے۔سیٹھ ساہوکاروں اور مذہبی ٹھیکے داروں کے مظالم بھی بیان کیے جا رہے تھے۔لیکن ان کی رفتار دھیمی تھی جس سے نوجوان فن کار اور بہ طور خاص وہ افسانہ نگار جنھوں نے جدید علوم سے بہ خوبی واقفیت کے بعد ادبی میدان میں قدم رکھا،مطمئن نہیں تھے،وہ موجودہ مسائل کو وسیع تناظر میں دیکھنے کے خواہاں تھے۔ان کا کہنا تھا کہ اندھی تقلید اور بے جا تصنع سماج اور معاشرے کے لیے نقصان دہ ہے لہٰذا انھوں نے ''انگارے'' کے ذریعہ ان تمام مسائل کے خلاف آواز بلند کی۔۱۹۳۲ء میں شائع ہونے والا ''انگارے'' صرف چند افسانوں پر مشتمل افسانوی مجموعہ نہیں تھا بلکہ اس کے ذریعہ بڑے مہذب انداز میں سماج کی فرسودہ روایات اور غلط رسم و رواج کے خلاف بغاوت کا علم بلند کیا گیا،خالد علوی لکھتے ہیں:

> ''یہ ایک ایسی واردات ہے جس نے آگے چل کر پورے افسانوی ادب کو متاثر کیا۔نو کہانیوں اور ایک ڈرامے کے مختصر سے مجموعے نے نہ صرف اردو افسانہ نگاری کا رخ بدل دیا بلکہ تہذیبی اور تاریخی اعتبار سے بھی یہ روایت ایک نیا سنگ میل ثابت ہوئی۔''[۱۷]

''انگارے'' جب منظر عام پر آیا تو اس کے افسانے کچھ جگہوں پر کچھ مصنفین کے لیے ناقدین، قارئین اور مدیران کے لیے بہت اہمیت کے حامل تھے اور انھوں نے ان افسانوں کی اہمیت کو تسلیم بھی کیا لیکن کچھ لوگوں نے اسے رد بھی کیا۔یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کو ضبط کیے جانے کا مطالبہ ہونے لگا۔ان لوگوں کی دلیل تھی کہ یہ افسانے مذہب کے خلاف اور فحش نگاری پر مبنی ہیں اور ان سے لوگوں کے جذبات کو ٹھیس پہنچتی ہے۔اخبارات اور رسائل میں بھی انگارے کے خلاف مہم زور پکڑتی گئی جب کہ اعتدال پسند ادیبوں کا کہنا تھا کہ انگارے کو صرف فنی کسوٹی پر پرکھا جائے اور مذہب کو ادب سے دور رہنے دیا جائے۔ بالآخر چار مہینوں کے بعد یہ مجموعہ ضبط کرلیا گیا۔اس مجموعے میں جن تخلیق کاروں کی تخلیقات شائع ہوئیں

ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

سجاد ظہیر: اس مجموعے میں سجاد ظہیر کے افسانوں کی ترتیب یوں ہے:

(۱) نیند نہیں آتی

(۲) جنت کی بشارت

(۳) دلاری

(۴) پھر یہ ہنگامہ

(۵) گرمیوں کی ایک رات

احمد علی:

(۱) بادل نہیں آتے

(۲) مہاوتوں کی ایک رات

رشید جہاں:

(۱) دلی کی سیر

(۲) پردے کے پیچھے

محمود الظفر:

(۱) جواں مردی

انگارے میں شامل مصنفین نے جہاں ایک طرف یلدرم کے رومانی میلانات اور پریم چند کی حقیقت نگاری کو پیش نگاہ رکھا وہیں دوسری جانب مغربی فنون سے بھی استفادہ کیا اور پہلی بار ہندوستانی مسائل کو مغربی زاویۂ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ اگر آج ان افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات صاف طور پر عیاں ہوتی ہے کہ ان افسانوں میں ایسی کوئی بات نہیں جو کسی کی دل آزاری کا باعث ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ اس وقت کے لحاظ سے یہ نئی بات تھی۔ ان افسانوں میں سنجیدگی و متانت کے بجائے سماج میں رائج فرسودہ رسم و رواج اور دقیانوسیت کے خلاف احتجاج کیا گیا۔ ۱۹۳۶ء کے آس پاس چند نئے اثرات و عوامل نے اردو افسانے کو نئی وسعت عطا کی۔ انگارے ضبط ہونے کے باوجود اپنے اثرات اردو

ادب پر چھوڑ گیا۔ روسی ادب کا اردو افسانے پر بہت اثر پڑا۔ پریم چند کے ہاتھوں حقیقت نگاری کی شروعات ہو ہی چکی تھی انھوں نے ٹالسٹائی کا اثر قبول کیا اور اسی طرز پر سادگی اور حقائق کی عکاسی کی۔ انگارے کے مصنفین نے مقصدیت کے تحت ہندوستان کی مسلمہ قدروں پر چوٹ کی لیکن سماجی موضوعات پر ان کا رویہ بے باک اور جارحانہ تھا۔ حالانکہ ان کی اس بے باکی کو اتنی مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جتنی کہ امید تھی لیکن حقیقت نگاری کو آگے بڑھانے میں یہ مہم مددگار ثابت ہوئی۔

انگارے کے دور کے بعد ترقی پسند تحریک کا آغاز ہو گیا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس مجموعے کے ضبط ہونے کے ردعمل کے طور پر ان تخلیق کاروں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی۔ سجاد ظہیر اس انجمن کے میر کارواں تھے۔ اس انجمن کے پہلے اجلاس کا انعقاد ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں کیا گیا جس کی صدارت پریم چند نے کی۔ ترقی پسند تحریک کے وجود سے قبل افسانوی ادب بطور خاص تین رجحانات کے اردگرد گھومتا رہا۔ رومانیت، اصلاح پسندی اور حقیقت نگاری۔ مغربی افسانوں کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جنھوں نے تراجم کے ذریعہ اردو ادب میں جگہ پائی۔ ان ترجمہ شدہ افسانوں اور پریم چند کی شاہکار تخلیق ''کفن'' سے ترقی پسند افسانہ نگاروں کو نیا حوصلہ ملا۔ وقار عظیم فرماتے ہیں:

> ''موضوع اور فن کے نقطۂ نظر سے کفن اور انگارے میں جو باتیں بنیادی طور پر موجود تھیں، انھیں ترقی پسندی کی اس تحریک سے جس کی بنیاد ہندوستان میں پہلے پہل ۱۹۳۶ء میں رکھی گئی، زیادہ عام، زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔'' ۱۸

۱۹۳۶ء میں اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی شرعات ہوئی۔ اگر چہ شروعات میں یہ تحریک واضح صورت اختیار نہ کر سکی لیکن بعد میں اس کے نقوش نہ صرف واضح ہوئے بلکہ اس تحریک نے ادبی منظر نامے کو بھی بہت متاثر کیا۔ ترقی پسند تحریک، ادب کو زندگی اور عصری منظرنامے کے مرکزی نقطۂ نظر سے ملانے کا نام ہے، اس تحریک نے لوگوں میں رچ بس چکی غلامانہ سوچ، پرانے اور فرسودہ طرز فکر سے آزاد کرایا اور ادب کو ایک فکر روشن عطا کی۔ ترقی پسند تحریک ایسی پہلی تحریک ہے جس کا منشور تیار کیا گیا۔ اس کے منشور اور بنیادی مقاصد کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کی تعداد خاصی بڑی ہے۔ اس دور میں افسانے کے

فن نے بہت ترقی کی۔ یہ دور اردو افسانے کا دور عروج یا عہد زریں بھی کہلاتا ہے۔ اس زمانے میں شاہکار افسانے لکھے گئے۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی، کوثر چاند پوری، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری اور اشفاق احمد وغیرہ اسی دور کی دین ہیں۔ انھوں نے منفرد مزاج واسلوب اور فن کارانہ جہت کے ساتھ افسانے کے فن کو بے پناہ وسعت اور مقبولیت عطا کی اس دور میں موضوع اور فن دونوں اہم تھے۔

کرشن چندر ترقی پسند تحریک کا اہم حصہ رہے ہیں۔ کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت ترقی پسند تحریک کے چار ستون کہلاتے ہیں۔ کرشن چندر اس دور کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں ان کے قارئین کا حلقہ بھی نسبتاً زیادہ وسیع ہے۔ ان کی نثر میں رومانیت کے ساتھ شاعرانہ لہجہ کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے ''طلسم خیال'' نے عوام میں کافی مقبولیت حاصل کی۔ ان کے مشہور افسانوں میں ''کالو بھنگی''، ''ان داتا''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''پورے چاند کی رات''، ''آدھے گھنٹے کا خدا'' اہم ہیں۔ کرشن چندر کا تعلق چونکہ کشمیر و پنجاب سے تھا اس لیے وہ کشمیر کی رومانیت سے بھر پور فضا کی عکاسی بخوبی کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے موضوعات میں طبقاتی تضادات، حسن وعشق کی بھوک، نفسیات، افلاس، سماجی مسائل، ملکی و بین الاقوامی مسائل غرض کہ زندگی کے تمام پہلو شامل ہیں۔ انھوں نے سیاست، فرقہ واریت، اقتصادی مسائل، فسادات جیسے مسائل کو بھی اپنا موضوع بنایا جو ان کی تخلیقی قوت کا اندازہ لگانے کے لیے کافی ہے۔ اردو کے جن افسانہ نگاروں نے چیخوف کا اثر قبول کیا ان میں کرشن چندر کا نام بھی شامل ہے۔ لیکن مجموعی طور سے کرشن چندر کے افسانوں پر سمرسیٹ ماہم کے اثرات زیادہ ہیں۔ فن اور تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کی اولیت مسلم ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کے طویل جائزہ سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ اور فن وتکنیک کے باب میں گراں قدر اضافہ ہے۔ تکنیک کے نئے نئے تجربوں کی مثالیں ان کے افسانوں میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ دلکش طرز بیان سے ان کے افسانوں کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے دانشوروں کے حلقے میں زیادہ مقبولیت حاصل کی۔ بیدی نے پنجاب کے دیہات کو بہ طور خاص اپنا موضوع بنایا۔ ان کے یہاں کرداروں کے باطن کی تلاش، نفسیات کی گتھیوں کو

سلجھانے کی کوشش، جنسی جذبات کا بیان، گھریلو زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات کا بیان جیسے موضوعات فکر کی گہرائی کے ساتھ موجود ہیں۔ ''دانہ ودام''، ''کوکھ جلی'' اس دور کے نمائندہ افسانے ہیں۔ بیدی نے عورت کے تقدس اور اس کی انا کو موضوع بنا کر بہت سے افسانے لکھے۔ بیدی کی کہانیوں کا مرکزی کردار بنیادی طور پر ایک سماجی آدمی ہے۔ ان کا افسانہ دکھ سکھ کی دھوپ، چھاؤں میں، زندگی کرتے ہوئے عام اور معمولی آدمی کے سماجی، نفسیاتی اور اخلاقی مسائل کا بصیرت افروز مطالعہ پیش کرتا ہے، بیدی کی کہانیوں میں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور فطرت انسانی کا عمیق مطالعہ موجود ہے۔

بیدی کے افسانوں کی ایک اور اہم خصوصیت ان کے موضوعات، تکنیک، اسالیب اور طریقۂ کار کا تنوع ہے۔ ان کی تھیم، کردار، واقعات، ماحول اور طریقۂ کار کی تکرار اور یک رنگی نہیں ان کے یہاں تازگی اور تنوع ہے۔ ان کے ہر افسانے میں موضوع، فن اور تخلیقی تجربے کے اعتبار سے نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ بیدی کے افسانوں پر روسی ادب اور بطور خاص چیخوف کے اثرات نمایاں ہیں۔ بیدی کے یہاں کردار نگاری کی بھی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ کردار نگاری کے ضمن میں ان کا گہرا نفسیاتی مشاہدہ، ٹھوس حقائق اور فنی شعور نہایت کارآمد ثابت ہوا۔ لاجونتی، گرم کوٹ، اپنے دکھ مجھے دیدو، صرف ایک سگریٹ، ایک باپ بکاؤ ہے، جوگیا، یوکلپٹس، ٹرمنس سے پرے، ببل، چشمۂ بددور، گرہن، لمبی لڑکی ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

اسی دور کا نہایت مشہور افسانہ نگار سعادت حسن منٹو بھی ایک عظیم فن کار تھا۔ منٹو اپنی زندگی میں جتنے مشہور ہوئے اسی قدر بدنام بھی تھے۔ آخری وقت تک وہ اپنے افسانوں کے سلسلے میں مقدمے لڑتے رہے اور بدلہ کے طور پر ایسے ہی موضوعات پر خامہ فرسائی کرنا جاری رکھا، جن سے دیگر قلم کار حضرات کتراتے یا گھبراتے تھے۔ تکنیک کے اعتبار سے منٹو کے افسانے نہایت پختہ ہوتے ہیں۔ انھوں نے ذاتی طور پر جو کچھ دیکھا اور محسوس کیا وہی ان کے افسانوں کا موضوع بنا۔ انھوں نے ایسے مسائل کو اپنے افسانوں میں جگہ دی جو واقعی مسائل تھے اور ان پر غور وفکر کرنے کی ضرورت تھی۔ شہری زندگی اور بطور خاص طوائفوں کی زندگی پر انھوں نے بے باکی سے قلم اٹھایا۔ طوائف کے مسائل کی نقاب کشائی میں جو ہمدردی اور بصیرت منٹو کے حصے میں آئی اردو کا کوئی دوسرا افسانہ نگار اس مرتبے کو نہ پہنچ سکا۔

ملک کی تقسیم کے بعد منٹو کا قلم زیادہ رواں دواں نظر آتا ہے۔ اس دوران انھوں نے خوب لکھا اور تیز

رفتاری کے ساتھ لکھا۔اس زودنویسی کا ان کے فن پر منفی اثر پڑا تاہم اگر بحثیت مجموعی اس دور کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو منٹو کامیاب قلم کاروں کی فہرست میں اولیت کے حق دار ہیں۔منٹو بنیادی طور پر پختہ عمر کی ان عورتوں کے اردگرد افسانہ کا تانہ بانہ بنتا ہے جن کے بطن میں طوائف کی پرورش ہوتی رہتی ہے۔ ایسے نارمل کردار جو ابنارمل فریق ثانی سے متصادم ہوکر جنسی ناآسودگی کا شکار بنتے ہیں ان کے محبوب کردار ہیں۔ان کی نفسیات کا اتنا عمیق مشاہدہ منٹو کا ہی حصہ ہے منٹو نے طوائف کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ضرور لیکن دراصل ان کا مقصد بدنام طوائفوں کے باطن میں نیک اور دردمند عورت تلاش کرنا تھا۔منٹو گندگی کے ڈھیر میں دبے فرد میں بھی انسانی عظمت کا پہلو بہ حسن وخوبی تلاش کر لیتے ہیں اور وہ اس کا ذمہ دار فرد کو نہیں مانتے بلکہ معاشرے کو فرد کی اس حالت کا قصوروار سمجھتے ہوئے گہرا طنز کرتے ہیں۔جانکی،ٹوبہ ٹیک سنگھ،مسز گل،موذیل اور ٹھنڈا گوشت جنسی موضوعات پر لکھے گئے افسانے ہیں۔

منٹو نے جنسی موضوعات کو اپنے افسانوں میں برتا ہے لیکن اس طور پر نہیں کہ انھیں صرف جنس پرست یا فحش نگاری کرنے والا فن کار کہا جائے جب کہ المیہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کی دوسری خوبیاں جنس کے بیان میں دب کر رہ گئی ہیں۔منٹو نے جنس کا بیان حظ حاصل کرنے کے لیے نہیں کیا اور نہ ہی انھیں فحش فن کار قرار دیا جاسکتا بلکہ انھوں نے اپنی قدرت بیان سے معاشرے کی ان برائیوں کی طرف اشارے کیے ہیں جہاں کوئی دوسرا فن کار نہ پہنچ سکا۔ان کے افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے احساس ہوتا ہے کہ منٹو نے جنس کو انسانی ہمدردی کے سمبل (Symbol) کے طور پر اپنے افسانوں میں جگہ دی۔یہ ایسا جذبہ ہے جو انسان کے ذہن پر پاگل پن کی حد تک طاری ہے اور دائمی اقدار کی شکست بھی اسی جذبہ کی وجہ سے ہوئی۔مثال کے طور پر افسانہ ''کھول دو'' میں جنسی تہمیت سے خوف زدہ لڑکی الفاظ کا مفہوم سمجھنے سے ہی عاری ہو جاتی ہے۔عورت کے اس پہلو تک رسائی منٹو جیسا ذہین فن کار ہی حاصل کرسکتا ہے۔

منٹو کے متعدد افسانوں پر عدالتی کارروائی کے سبب مقدمے چلے۔جب منٹو پاکستان میں قیام پذیر تھے۔اس دوران ان کے چھ افسانوں دھواں، بو، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، کھول دو، اوپر نیچے اور درمیان پر مقدمے چلے۔منٹو نے ان موضوعات کا انتخاب کیا جہاں پہنچنے میں فرشتوں کے بھی پر جلتے ہیں۔جن کو بہت سے لوگ ممنوعات میں شمار کرتے ہیں۔منٹو نے جنسیات اور بطور خاص طوائف کی زندگی کو اپنے

افسانوں میں پیش کیا۔

ان تمام باتوں کوصرف نظر کر کے خود منٹو کا قول پڑھنے کے بعد کسی حد تک ان اعتراضات کا جواب تلاش کیا جاسکتا ہے، اپنی کہانیوں کے متعلق منٹو فرماتے ہیں:

''زمانے کے جس دور سے ہم گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے واقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ نا قابل برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔ میری تحریر میں قطعی نقص نہیں۔ میں تہذیب وتمدن کی اورسوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا۔ اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے۔ لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔''

بلاشبہ منٹو نے اپنے افسانوں میں ایسے موضوعات بیان کیے جنھیں اس سے پہلے افسانے میں جگہ نہیں دی جاتی تھی۔ انھوں نے پس پردہ زندگی کی ان تلخ حقیقتوں کی طرف قاری کی توجہ مبذول کرائی جن پر بات کرنا اس معاشرے میں ممنوعہ کے ذیل میں رکھا جاتا تھا۔ یہی منٹو کی انفرادیت بھی ہے کہ ان کے جیسا کوئی دوسرا فن کار اردو افسانے کی تاریخ میں نہیں ملتا۔

عصمت چغتائی کا شمار ترقی پسند تحریک سے وابستہ بے باک افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے مسلم متوسط طبقے کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ وہ پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں جنھوں نے سب سے پہلے چہار دیواری میں قید گھریلو عورتوں کے مسائل، فرسودہ اور کھوکھلے رسم ورواج، عورتوں پر عائد بیجا پابندیاں، نفسیاتی الجھنیں، جنسی بدعنوانیاں اور ان سے پیدا شدہ مسائل کو اپنی تخلیقات میں فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ عصمت بذات خود عورت تھیں اس لیے عورتوں کی جنسی الجھنوں اور نفسیات کا انھیں بھرپور علم تھا اپنی اس اضافی حیثیت کا فائدہ اٹھا کر انھوں نے عورتوں کے خاص مسائل پر قلم اٹھایا۔ ان کے افسانوں

میں عورت طوائف، لونڈی یا فاحشہ نہیں بلکہ سیدھے سادے گھریلو ماحول میں سانس لیتی ہے۔

جس زمانے میں عصمت نے لکھنا شروع کیا وہ عورتوں کے معاشرتی منصب اور ان کے حقوق کے نقطۂ نظر سے آج کے مقابے زیادہ گھٹن والا تھا۔عورت کے جنسی مسائل کو موضوع بنا کر لکھا گیا ان کا افسانہ ''لحاف'' ایک منفرد تخلیق ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار بیگم جان بازاری یا پیشہ ور عورت کے بجائے گھریلو خاتون ہے۔شوہر کا اس کے تئیں برتاؤ اسے باطنی طور پر کرب اور بے چینی میں مبتلا کر دیتا ہے۔اس کی انتہائی صورت جنسی لگاؤ کے طور پر سامنے آتی ہے۔نتیجتاً اسی بگاڑ کے سبب بیگم جان اپنی ملازمی رجو کے ساتھ جنسی روابط قائم کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔

موضوعات کے ساتھ اسلوب کا نیا پن بھی عصمت کے یہاں موجود ہے جو ان کے فن میں دلکشی پیدا کر دیتا ہے۔عورتوں کی مخصوص زبان، ان کا منفرد لب ولہجہ، چنچل اور پھوہڑ پن اور فطری حیاداری جیسے عناصر مل کر عصمت کو ایک صاحب اسلوب فن کار کا مرتبہ بخشتے ہیں۔ان کے جملوں میں تیزی پائی جاتی ہے۔ روزمرہ بول چال کا تیکھا پن اور طنزیہ انداز بھی موجود ہے۔عورتوں کے مخصوص لب و لہجے اور تشبیہات و استعارات کا برمحل استعمال کر کے وہ بات سے بات پیدا کر دیتی ہیں یہاں ان کے لہجے میں کھلنڈرا پن نظر آتا ہے۔''چوتھی کا جوڑا'' ان کا مشہور افسانہ ہے جس میں جنسی پہلو تو ہے ہی لیکن جس فن کاری کے ساتھ متوسط مسلمان گھرانوں کی بیٹیوں کی شادی کا مسئلہ درپیش ہوا ہے وہ عصمت کی فنکارانہ عظمت کی دلیل ہے۔ عصمت مکالمہ نگاری میں بھی حسب ضرورت طنز وظرافت سے کام لیتی ہیں اور ان کا ایک ایک جلہ اپنی جگہ مکمل معلوم ہوتا ہے۔کلیاں، چوٹیں، چھوئی موئی، دو ہاتھ وغیرہ ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کا تعلق بھی اسی دور سے ہے۔ان کے ابتدائی تین چار مجموعے شروعاتی کاوش کہے جاسکتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب ان کے فن میں پختگی آ رہی تھی، پنجاب اور اس کے اطراف کا علاقہ ان کا محبوب موضوع ہے ان کے افسانوں کا کینوس وسیع ہے۔احمد ندیم قاسمی نے جس عہد میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ وہ ترقی پسند تحریک کی شروعات کا زمانہ تھا۔احمد ندیم نے بھی ابتدا میں اس تحریک کا اثر قبول کیا اور متعدد افسانے قلم بند کیے۔ وہ نہ صرف ترقی پسند تھے بلکہ انھوں نے اس تحریک کو استحکام بخشنے میں بھی اہم کردار ادا کیا۔خلیل الرحمٰن اعظمی کی مشہور تصنیف ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' میں جن بارہ ترقی پسند

افسانہ نگاروں کا مختصر جائزہ پیش کیا ہے ان میں ایک نام احمد ندیم قاسمی کا بھی ہے۔

یوں تو بہت سے افسانہ نگاروں نے دیہات کو موضوع بنا کر افسانے لکھے لیکن پریم چند کے بعد اگر کسی فن کار نے دیہات کی عمدہ عکاسی کی ہے وہ احمد ندیم قاسمی ہیں۔ جس تسلسل اور شدت سے احمد ندیم قاسمی نے دیہات اور اس کے باشندوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا وہ شدت اور تسلسل بلونت سنگھ، سہیل عظیم آبادی اور ممتاز مفتی کی دیہات کی تصویر کشی میں نظر نہیں آتی۔

احمد ندیم قاسمی اپنے افسانوں کے کردار پنجاب کے دیہات سے اخذ کرتے ہیں۔ بلونت سنگھ اور راجندر سنگھ بیدی نے بھی پنجاب کے دیہی علاقوں کی عکاسی کی ہے۔ لیکن احمد ندیم کے افسانوں میں دیہاتی مناظر کا صحیح پس منظر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ساتھ ہی دیہاتی زندگی کی ہو بہو تصویر کشی کی گئی ہے۔ دیہی زندگی کو بیان کرتے وقت افسانہ نگار ی بوڑھے، جوان، مرد، عورتیں اور بچے سبھی کو اپنے فن میں شامل کر لیتا ہے۔ احمد ندیم کے افسانوں میں دو طرح کے دیہات نظر آتے ہیں۔ ایک طبقے کا تعلق دیہات کے میدانی علاقے سے ہے جب کہ دوسرا دیہی طبقہ پہاڑی علاقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ ان دیہاتوں کو قاسمی صاحب نے صرف منظر کشی تک محدود نہیں رکھا بلکہ دیہاتی مسائل آب و ہوا وہاں کے باشندوں کے رہن سہن اور ذہنی کیفیت کا بھی پورے انہاک کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔

قاسمی صاحب کے شاہکار افسانوں میں ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد، پرمیشر سنگھ، کفن دفن، رئیس خانہ، الحمد للہ، گنڈ اسا وغیرہ ایسے افسانے ہیں جنھیں ہمیشہ قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ فنی نقطۂ نظر سے احمد ندیم کے افسانے گھتے ہوئے اور جدید تکنیک کے حامل ہیں۔ ان کی تکنیک اور موضوع میں تقلید کی بازگشت سنائی نہیں دیتی اس مقام تک رسائی بہت کم لوگوں کو نصیب ہوئی ہے کہ وہ صاحب اسلوب ہوں اور تحریر پڑھتے ہی صاحب مضمون کا نام بولنے لگے۔ قاسمی صاحب یقیناً موضوع، تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے یکتا بھی ہیں اور غیر مقلد بھی۔ ان کے اسلوب میں رومانیت اور حقیقت پسندی کا خوبصورت امتزاج موجود ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے فسادات کو موضوع بنا کر بہت سے افسانے لکھے ان میں سے اکثر و بیشتر کامیاب افسانے ہیں۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ کہیں کہیں حقائق کی جگہ جذباتیت نے لے لی ہے لیکن صرف جذباتیت کی بنا پر اس فن کار کی اہمیت کم نہیں ہو جاتی بلا شبہ وہ اردو کے اہم افسانہ نگار ہیں۔

خواجہ احمد عباس بھی اسی دور کے افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں زندگی کی ایسی تصویر پیش کرتے ہیں کہ اس کی سچائیاں اور تلخ تجربات سب سامنے آجائیں۔ خواجہ احمد عباس کے یہاں کرشن چندر کی طرح رومان پرور فضا نہیں ملتی اور نہ ہی راجندر سنگھ بیدی جیسی فنی مہارت ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ منٹو کی جنسی جبلت بھی ان کے فن کا حصہ نہیں ہے وہ اپنے فن سے زیادہ مواد کو محبوب رکھتے ہیں۔ اشتراکیت کے پس منظر میں ان کی تخلیقات میں غریبوں، متوسط طبقے کے لوگوں، استحصال کے ٹھیکے داروں بورژوا طبقے کے لوگوں اور شرپسند عناصر کے خلاف زبردست احتجاج موجود ہے۔ خواجہ احمد عباس فنی رموز ونکات کے بجائے مقصدیت پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس کا تعلق چونکہ لمبے عرصے تک فلم انڈسٹری سے بھی رہا اپنے افسانوں کی طرح فلمی میدان میں بھی انھوں نے عصری مسائل کو حد درجہ موثر طریقے سے پیش کیا ہے۔ ''ایک لڑکی''، ''زعفران کے پھول''، ''دیا جلے ساری رات''، ''کہتے ہیں جس کو عشق''، ''پیرس کی ایک شام''، ''نیلی ساڑی''، ''بیسویں صدی کے لیلیٰ مجنوں'' اور ''نئی دھرتی نئے انسان'' وغیرہ ان کی مشہور کہانیاں ہیں۔

غلام عباس کا شمار بھی اس دور کے معتبر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ وہ اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جن کا تعلق کسی ادبی تحریک، رویے یا رجحان سے نہیں تھا۔ انھوں نے کبھی اپنی ذاتی زندگی کی محرومیوں کا گلا بھی نہیں کیا اس کے باوجود برصغیر اور ہندو پاک میں ان کے قارئین کی کثیر تعداد موجود ہے۔ غلام عباس کا ذہن نہ تو انقلابی ہے اور نہ ہی باغیانہ۔ وہ اپنے افسانوں میں گتھیاں نہیں ڈالتے اور نہ قاری سے پہیلیاں بوجھنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف وہ اشیاء، مواقع اور اشخاص کی تصویروں کا ایک نگار خانہ پیش کردیتے ہیں۔ شروعات میں غلام عباس ناقدین کی توجہ کا مرکز نہیں بنے، محمد حسن عسکری سب سے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ناقدین اور قارئین کو ان کی طرف متوجہ کرایا۔ غلام عباس نے ابتدا سے ہی سادہ اور سلیس اسلوب اپنایا تھا۔ اس کی دو بنیادی وجوہات ہیں، ایک یہ کہ وہ رسالہ ''پھول'' میں بچوں کے لیے کہانیاں لکھتے تھے جس کے باعث وہ سادہ اسلوب کی طرف مائل ہوئے دوسری وجہ یہ کہ انھوں نے غیر ملکی کہانیوں کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی اسلوب کی سلاست کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا۔ غلام عباس نے طوائف کے کردار کو خاص اہمیت دی اور اس کی مظلومیت پر بھرپور لکھا۔ ان کے یہاں طوائف جنسی ہوس نا کی کا عکس

نہیں بلکہ معاشی جبر کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ غلام عباس نے حقیقت نگاری کی جو صورت اختیار کی اس میں بے باکی اور انقلابی ہیجان انگیزی کے عناصر نہ ہونے کے برابر ہیں۔

کہانی کہنے کے فن میں غلام عباس نے بہت سادگی سے کام لیا ہے لیکن فنی اعتبار سے اس میں بڑی پرکاری پائی جاتی ہے وہ تفصیلات کے بیان میں بھی سادگی کا دامن نہیں چھوڑتے لیکن ساتھ ہی اس قدر محتاط رہتے ہیں کہ ایک حرف بھی زائد نہیں ہوتا کہ قاری جس کی نشان دہی کر سکے۔ اس بات کا فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کی کہانی نے اسلوب کو حسن بخشا ہے یا اسلوب کی وجہ سے کہانی میں جان پڑ گئی ہے۔ دونوں اس طرح ضم ہو گئے ہیں کہ ایک دوسرے سے ان کی جدائی ممکن نہیں۔ غلام عباس کے افسانے اپنے عہد کے گہرے سماجی شعور کے آئینہ دار ہیں۔ معاشرے کے کمزور پہلوؤں کی عکاسی اور عام انسان کی مشکلات کا بیان ان کا خاص میدان ہے۔

غلام عباس کو زبان و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔ ان کے افسانوں کے پلاٹ بہت مربوط اور گتھے ہوئے ہیں ان کے افسانوں میں کردار نگاری کے بہترین نمونے موجود ہیں۔ ''آنندی''، ''جاڑے کی چاندنی''، ''کم رس''، ''کتبہ''، ''جواری'' اور ''اوورکوٹ'' وغیرہ ان کی مشہور کہانیاں ہیں۔

حیات اللہ انصاری بھی اسی دور کے کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ ان کا ہر افسانہ عمیق مشاہدات تخیل اور فکر کے لحاظ سے اپنے پہلے افسانے سے یک لخت منفرد ہوتا ہے۔ زبان و بیان، تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے بھی ان میں یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ حیات اللہ انصاری کے فن پر گفتگو کرتے ہوئے وقار عظیم نے پتے کی بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ان کے بے قرار تخیل نے کسی ایک محدود دنیا میں گھرا ہوا رہنا گوارا نہیں کیا اور اس لیے ان کے افسانوں میں ہمیں ہر جگہ ایک نئی دنیا نظر آتی ہے اور ہر نئی دنیا میں ہمیں ہر جگہ ایک نئی دنیا نظر آتی ہے اور ہر نئی دنیا ہم پر ایک گہرا اور دیرپا نقش چھوڑ کر کسی نئی دنیا کے لیے جگہ خالی کر کے چلی جاتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے کوئی دو افسانے بھی ہمارے سامنے ایک ہی فضا پیش نہیں کرتے۔ ہر افسانہ جداگانہ، اور ہر

فضا کا نقش مختلف ہے۔ اور یہ اس لیے ہے کہ حیات اللہ انصاری نے
اپنے افسانوی فن میں تین مختلف چیزوں کی اہمیت کو یکساں شدت سے
محسوس کیا اور برتا ہے۔ ان کے افسانوں میں مشاہدہ، تخیل اور فکر تینوں
کی برابر کی جگہ ہے۔''[۱۹]

حیات اللہ انصاری کے افسانوں کا موضوع بھلے ہی معمولی ہو لیکن ان کے انداز بیان اور زبان کی گرفت میں آنے کے بعد معمولی موضوع بھی اہم ہو جاتا ہے۔ انھوں نے بہت قریب سے زندگی کا مشاہدہ کیا اور یہی جذبہ انھیں موضوع اور مواد کی تہہ تک پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کے افسانے ''شکرگزار آنکھیں'' اور ''ماں بیٹا'' میں رمزیت کے بعد اظہار کی جھلک ملتی ہے۔ ''شکستہ کنگورے'' میں انھوں نے جاگیردارانہ نظام کی دم توڑتی ہوئی جڑوں کی عمدہ تصویرکشی کی ہے۔ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کے افسانوں میں طنزیہ لب ولہجہ بھی موجود ہے۔ طنزیہ جملوں کو وہ اپنے افسانوں میں اس خوبی سے برتتے ہیں کہ وہ عین فطری معلوم ہوتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری نے مختلف افسانوں میں مختلف انداز بیان اختیار کیا ہے۔ وہ اپنے طرز فکر اور فنی توازن کو جذبات کی رو میں بہانے سے زیادہ پرہیز نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں تاثر اور اثر آفرینی پائی جاتی ہے۔

سہیل عظیم آبادی کا تعلق صوبۂ بہار کی زرخیز زمین سے ہے، انھوں نے پریم چند کی روش پر افسانے لکھے۔ سہیل کے افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان کا موضوع سادہ اور لہجہ پرسکون ہے اور اس سادگی وسکون کے امتزاج سے ان کے فن کی تعمیر ہوئی ہے۔ پریم چند کی طرح سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کا خمیر بھی دیہات ہے۔ انھوں نے دیہات کا منظر بیان کرتے وقت جزئیات نگاری سے کام لیا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں غریب لوگوں کے استحصال کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ بچے، بوڑھے، جوان سبھی ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔ سہیل نے زندگی کی سچائی اور انسانی حرکت وعمل کی بے لوث تصویریں اپنے افسانوں میں پیش کی ہیں۔ بلاشبہ سہیل عظیم آبادی نے دیہات کی منظرکشی کی ہے لیکن وہ شہری زندگی کو فراموش نہیں کرتے اور شہری زندگی کی بھاگ دوڑ اور الجھنوں کو بھی اپنی تخلیقات میں جگہ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں طنز موجود ہے لیکن اس میں تلخی نہیں۔ سہیل عظیم آبادی کی کہانیوں کے پلاٹ

سادہ ہوتے ہیں اور یہاں بھی غیر ضروری تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے مدعے کی ساری باتیں کہہ جاتے ہیں۔ کردار نگاری میں سہیل کو کمال حاصل ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ اس دور کی ہو بہو تصویر قاری کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔

ممتاز مفتی نے بھی ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ انھوں نے افسانہ نگاری کے پہلے دور (۱۹۳۶ء تا ۱۹۶۵ء) کے دوران جو افسانوی مجموعے تحریر کیے ان میں ان کہی، گہما گہمی، چپ، اسمارائیں، گڑیا گھر شامل ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور ۱۹۶۶ء سے ۱۹۸۹ء تک کے عرصہ پر محیط ہے۔ اس دوران انھوں نے روغنی پتلیے، سمے کا بندھن، کہی نہ جائے پر مشتمل تین افسانوی مجموعے تحریر کیے۔ ان کے ناول علی پور کا ایلی کا شمار اردو کے بہترین ناولوں میں ہوتا ہے۔

ممتاز مفتی کے افسانوں میں فرد کی داخلی کیفیت کا بیان ملتا ہے۔ انھوں نے کسی معاشی، معاشرتی یا سیاسی پہلو پر بحث نہیں کی بلکہ انسانی نفسیات کی مختلف کیفیات کی عکاسی کی ہے۔ ان کے افسانوں کے موضوعات انسان کی روزمرہ زندگی کے عمومی پہلوؤں سے تعلق رکھتے ہیں۔ کسی خاص طبقے یا کسی خاص ماحول کی۔ ان کے یہاں تخصیص نہیں بلکہ اردگرد کے روزمرہ کے معمولاتِ زندگی ان کا موضوع ہیں۔ وہ نارمل انسان کے نارمل رویوں کے اندرونی کوائف پر افسانہ لکھتے ہیں۔

ممتاز مفتی کو علم نفسیات سے گہرا شغف تھا۔ ان کی اسی خصوصیت کے مدنظر بعض ناقدین نے ان کے افسانوں کو کیس ہسٹری (Case History) سے تعبیر کیا ہے۔ ان کے مطابق ممتاز مفتی اپنے افسانوں کا خام مواد عام زندگی سے نہیں کلینک سے حاصل کرتے ہیں۔ ممتاز مفتی کے یہاں انسانی شخصیت بے رنگ، سادہ اور سپاٹ نہیں ہے۔ اس میں طرح طرح کی پیچیدگیاں ہیں، اس میں بہت سے اندرونی محرکات ایک دوسرے میں الجھے نظر آتے ہیں اور یہی الجھاؤ اس کی کشش کا باعث ہیں۔ ممتاز مفتی نے بیرونی اثرات سے بھی کسب فیض کیا لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے موجوع، مواد اور تکنیک کے لحاظ سے اردو افسانے کو نئی سمت عطا کی۔ انھوں نے نفسیات کے ساتھ جنسی موضوعات پر بھی قلم اٹھایا لیکن قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانوں میں سنجیدگی بڑھتی چلی گئی۔ اس ضمن میں ہماری گلی، ''دودھیا سویرا''، ''سورج سنگھ'' اور ''لیکن'' ان کے بہترین افسانے ہیں۔

ممتاز مفتی نے اپنے اسلوب میں تشبیہ اور استعارہ کا خوب استعمال کیا ہے۔ یوں کہا جائے کہ تشبیہ اور استعارہ کے بغیر ان کے افسانوں کا تصور ممکن نہیں تو بیجا نہ ہوگا۔ ان کا انداز بیان مکالماتی ہے جو ان کے افسانوں کی ایک مخصوص تکنیک ہے۔ ان کے یہاں ہندی الفاظ کی آمیزش سے زبان کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ ان کے موضوعات میں ندرت اور تکنیک میں تنوع پایا جاتا ہے۔

کردار نگاری بھی ممتاز مفتی کے افسانوں کا نمایاں پہلو ہے۔ ان کے اکثر کردار اپنے آپ سے نبرد آزما ہیں۔ جو واقعات انھیں پریشان کرتے ہیں وہ ان کے باطن میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ عام انسانوں کے علاوہ ممتاز مفتی کے افسانوں کی طوائفوں کے کرداروں کی بنیاد بھی نفسیاتی طور پر متصادم جذبات پر رکھی گئی ہے۔ ان کے کرداروں کا تعلق ان قصبوں اور شہروں سے ہے جہاں انھوں نے خود زندگی بسر کی۔ بعض کردار تو ان کی شخصیت کا براہ راست اظہار معلوم ہوتے ہیں۔

محمد حسن عسکری نے کل گیارہ افسانے لکھے ان کے پہلے مجموعے میں آٹھ اور دوسرے مجموعے میں تین افسانے شامل ہیں۔ اس کے باوجود عسکری صاحب کو بہ حیثیت افسانہ نگار ہمیشہ قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا گیا۔ ان کے افسانے اردو کی افسانوی تاریخ کا ناگزیر حصہ ہیں۔ عسکری صاحب نے افسانہ نگاری کے فرسودہ اصولوں سے بغاوت کر کے اردو افسانے کو نئی راہ پر گامزن کیا۔ شعور کی رو وہ بنیادی تکنیک ہے جسے عسکری صاحب نے نہ صرف متعارف کرایا بلکہ اس کے بخوبی استعمال سے اردو فکشن کے لیے نیا در وا کیا۔ اور اردو افسانے کو مغربی افسانے کے دائرۂ کار میں داخل کر دیا۔ ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال نہایت عمدگی سے ہوا ہے۔ ۱۹۴۰ء کو پیش نظر رکھ کر فکشن یا اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو اس تکنیک کے واضح اثرات نظر آئیں گے۔ حسن عسکری کا یہ کارنامہ تاریخی اور تخلیقی اعتبار سے بہت اہمیت کا حامل ہے۔

محمد حسن عسکری کے افسانوں پر جیمس جوائس، مارسل پروست، ورجینا وولف اور چیخوف کا گہرا اثر پڑا۔ مغربی ادبیات کے مطالعے اور بطور خاص نفسیاتی دبستان سے وابستگی نے ابتدا ہی سے عسکری صاحب کی تخلیقی جہت متعین کر دی چنانچہ ان کے افسانوں میں سماج کے نفسیاتی اور جنسی مسائل کی گتھیاں کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ وہ خارج کے بجائے داخل اور حال کے بجائے ماضی کی ستائش کرتے ہیں۔ کردار

مکالمے اور مجموعی طور پر ہر افسانے کے ماحول پر عجیب سی بیزاری طاری رہتی ہے۔ یہ داخلی بیزاری ہے جو نفسیاتی کرب کی وجہ سے پیدا ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ الجھن دراصل ان کی افسانوی تکنیک کے سبب پیدا ہوئی لگتی ہے۔ محمد حسن عسکری داخلی خود کلامی اور شعور کی رو کی تکنیک استعمال کرتے ہیں۔ یہاں سناٹا، اکتاہٹ، بیزاری، حسن عسکری کی اپج نہیں بلکہ کردار کی نفسیاتی کیفیات کے بہاؤ کی رہین منت ہے۔ اس میں ابہام موجود ہے۔ اس ابہام کو نفسیاتی کیفیات کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کے منفی اور مثبت دونوں پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانے لاشعور کی دنیاؤں کا عکس ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں ابہام کی موجودگی غیر فطری نہیں معلوم ہوتی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ بسا اوقات فن پر ڈھیلی گرفت اس ابہام کی کیفیت کو اور زیادہ شدید کر دیتی ہے۔ محمد حسن عسکری کو یقیناً نفسیات پر اچھی گرفت تھی اور مغرب کے نفسیاتی ادیبوں کا بھی انھوں نے مطالعہ کیا تھا لیکن افسانے میں افسانویت کا ہونا فنی نقطۂ نظر سے اہم ہے۔ عسکری کی نفسیاتی گرہ کشائی میں حقیقت کو من وعن پیش کرنے کی کوشش دروں بینی کے معیار پر تو پوری اترتی ہے لیکن افسانے کی افسانیت کو اس کے سبب نقصان پہنچتا ہے۔

حسن عسکری اپنے افسانوں کے حسن میں اضافے کی خاطر جزئیات نگاری سے کام لیتے ہیں۔ جزئیات نگاری کے ضمن میں وہ اس بات کو ملحوظ رکھتے ہیں کہ انھیں جزئیات کو برتا جائے جو کہانی کے مرکزی کردار کی ذہنی کیفیت سے متعلق ہوں۔ وہ کہانی کو چھوٹے چھوٹے جملوں کے ذریعہ آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک مخصوص فضا کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ حرام جادی، پھسلن اور چائے کی پیالی ان کی مشہور کہانیاں ہیں۔

اشفاق احمد کا شمار صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے لیکن دریں اثنا کچھ عرصہ ایسا بھی گزرا جب ان کی تخلیقی دنیا میں ٹھہراؤ پیدا ہو گیا۔ اشفاق احمد کے دو افسانوی مجموعے پچاس کی دہائی میں شائع ہوئے ان میں سے پہلا ''ایک محبت سو افسانے'' اور دوسرا ''اجلے پھول'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔ ان کا افسانہ ''گڈریا'' فسادات کے حوالے سے بہترین افسانہ ہے۔ مصنف نے اس افسانے میں داؤجی کے کردار کو رومانی انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ مذہب کے اعتبار سے ہندو ہے لیکن اسلامی تہذیب وثقافت سے اس کی گہری وابستگی ہے۔ افسانہ نگار نے اس کردار کو انسان دوستی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس

انسان دوستی کے پس منظر میں بھکتی تحریک اور تصوف کا ہزار سالہ سفر صاف طور پر نمایاں ہے۔ داؤ جی نام نہاد مسلمان اور اسلام کی حقیقی روح کے حوالے سے بھی ایک استعارہ ہے۔ مجموعی طور پر یہ افسانہ ناسٹیلجیائی نقطۂ نظر سے اہمیت کا حامل ہے دیگر فکری زاویے اس ناسٹیلجیا کے حصے کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

اشفاق احمد کے افسانوں میں انسان دوستی کا جذبہ ملتا ہے۔ ان کے یہاں محبت اور انسانی رشتوں کا تقدس نمایاں ہے۔ ان کے یہاں محبت خالص انسانی سطح پر ہے اور سماجی بنیادوں پر اپنی پہچان کراتی ہے۔ وہ محبت کو مرکز بنا کر زندگی کی رومانی، روحانی اور جذباتی دلچسپیوں کے اردگرد افسانے کا تانا بانا بنتے ہیں اور اختتام پر کسی سماجی دانشمندی کا اظہار کرنا نہیں بھولتے۔ معصومیت، نیکی اور حسن کی جستجو ان کے افسانوں میں جابجا ملتی ہے۔ ان کے افسانے ''اجلے پھول''، ''امی''، ''بابا'' اور ''مسکن'' ان کے رومانی طرز فکر اور اسلوب کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ لطافت، نرمی اور شیرینی ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ ان کے افسانوں میں سادگی، دھیما پن پایا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں شاعرانہ انداز بھی موجود ہے۔ یہ شعریت ان کے افسانوں میں محبت کے رنگ نکھارنے کے ساتھ ایک نیا پن بھی پیدا کرتی ہے۔ انھیں خوبیوں کے باعث اشفاق احمد اردو افسانے کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

خدیجہ مستور نے عصمت چغتائی سے متاثر ہو کر افسانہ نگاری کی ابتدا کی لیکن عصمت کے ماحول سے خدیجہ کا ماحول اور فضا مختلف ہے۔ عصمت کا انداز بیان تلخ ہے اور ان کے یہاں انتقام کا جذبہ پایا جاتا ہے جبکہ خدیجہ دھیما مگر سنجیدہ پیرایۂ اظہار اختیار کرتی ہیں۔ خدیجہ مستور نے بھی اپنے افسانوں میں عورتوں پر ہونے والے مظالم کے خلاف آواز بلند کی۔ عورت بالادستی کی تو خواہاں ہے لیکن ایک طرح کی قید کی زندگی سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔

خدیجہ نے جنسی موضوعات پر بھی اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔ وہ اخلاقی بندشوں میں جکڑے ہوئے افراد کے اندر کی جنسی گھٹن اور تشنہ کام جذبات سے پیدا ہونے والی مختلف برائیوں کا پردہ فاش کرتی ہیں۔ ''لاشیں، چپکے چپکے، یہ ہم ہیں، یہ بڑھے، دیوالی، عشق'' اور ''کیا پایا'' وغیرہ ان کی قابل ذکر کہانیاں ہیں۔ ان کے بعد کی کہانیوں میں جنسی اور رومانی رجحان کم ہو گیا اور اس کی جگہ پرولتاری طبقے کی زندگی کی عکاسی نے لے لی۔ اس ضمن میں ''بورکا، ڈولی'' وغیرہ قابل ذکر کہانیاں ہیں۔

ہاجرہ مسرور بھی اس دور کا قابل ذکر نام ہے۔ خدیجہ مستور کی بہ نسبت ہاجرہ مسرور عصمت چغتائی سے زیادہ متاثر نظر آتی ہیں۔ ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں شوخی پائی جاتی ہے۔ زندگی کے مضحک پہلوؤں کو وہ نہایت بے باکی سے نشانہ طنز بناتی ہیں۔ متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کی جنسی اور معاشرتی زندگی کو انھوں نے بہ خوبی اپنے افسانوں میں بیان کیا ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ہائے اللہ'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔ ''بندر کا گھاؤ''، ''سرگوشیاں'' وغیرہ ان کی بہترین کہانیاں ہیں۔

ہاجرہ مسرور ادب میں افادیت کی قائل ہیں۔ انھوں نے غیر طبقاتی نظام کی حمایت کی۔ نچلے طبقے کی غربت ومحرومی کو انھوں نے قریب سے دیکھا تھا۔ چنانچہ سماج کے نچلے اور متوسط طبقے کو انھوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ ان کے افسانوں میں اجتماعی مسائل کا بیان ملتا ہے۔ اس نوع کی تخلیقات میں ''بے کار، گیند، بھالو، کاروبار، ایک بچی اور سرگوشیاں'' اہم ہیں۔ خدیجہ مستور کے برعکس ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں تلخی، تیزی اور شوخی پائی جاتی ہے۔ نگہت ریحانہ خان ان دونوں کے متعلق لکھتی ہیں کہ:

> ''ہاجرہ اور خدیجہ مستور کے افسانوں میں کئی سطحوں پر مماثلت کے باوجود ان دونوں بہنوں کے اسلوب میں نمایاں فرق بھی ہے۔ دونوں کے ادبی نظریات تو ایک ہیں لیکن مشاہدے، کرداروں کے انتخاب، ان کی زبان اور افسانوں کے پلاٹ میں فرق پایا جاتا ہے۔ اس کا سبب ان دونوں کی شخصیت کا فرق ہے کیونکہ ہر فن کار اپنی ایک الگ شخصیت رکھتا ہے، جو اس کے فن پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن ساتھ رہنے کی وجہ سے اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ دونوں نے آپس میں مشورہ کر کے ایک ہی موضوع، ایک ہی پلاٹ پر افسانے لکھے پھر بھی اس میدان میں ہاجرہ خدیجہ پر سبقت لے گئیں۔'' [۲۰]

ممتاز شیریں اسی دور کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کا پہلا افسانہ ''انگڑائی'' ہے جو ۱۹۴۴ء میں ''ساقی'' دہلی میں شائع ہوا۔ ''اپنی نگریا'' اور ''میگھ ملہار'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ ممتاز شیریں کو افسانے کی تکنیک پر گرفت حاصل ہے۔ ان کے افسانوں میں تنوع پایا جاتا ہے افسانوں کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے، ان کے

افسانوں میں زندگی کی پیچیدگیاں جلوہ گر ہیں۔شعور کی رو کی تکنیک کے استعمال سے ان کا افسانوی حسن دوبالا ہوگیا ہے۔ممتاز شیریں کے افسانوں میں جنسی اور سماجی ناہمواریاں ایک دوسرے میں مدغم ہوگئی ہیں۔انھوں نے متوسط طبقے کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ممتاز شیریں نے اگرچہ کم افسانے لکھے لیکن جولکھا وہ انتخاب کی حیثیت رکھتا ہے۔اختر انصاری، دیوندرستیارتھی اورعزیز احمد وغیرہ نے بھی ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانے لکھے اور اردو ادب کے خزانے کو وسیع کیا۔ان تخلیق کاروں کے علاوہ اس عہد میں کئی اہم فن کار ایسے ہیں جن کا ذکر ناگزیر ہے کیونکہ انھوں نے بھی اردو افسانے کو کئی لازوال کردار اور بیش قیمت فن پارے عطا کیے ہیں ان میں آغا باقر،محمد خالد اختر، رضیہ فصیح احمد،ضمیرالدین احمد،عرش صدیقی،الطاف فاطمہ،اکرام اللہ اور جمیلہ ہاشمی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

رضیہ فصیح احمد کی پیدائش ۱۹۲۴ء میں ہوئی۔وہ ناول نگار کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہیں لیکن انھوں نے افسانہ نگاری کی دنیا میں بھی اپنی پہچان بنائی ہے۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دو پاٹن کے بیچ'' ۱۹۶۶ء میں منظرعام پر آیا۔دوسرا ''بے سمت مسافر'' ۱۹۷۸ء میں تیسرا ''ورثہ اور دوسری کہانیاں'' ۲۰۰۳ء میں اور چوتھا ''تعبیر'' ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا۔ان کی کہانیاں سبق آموز ہوتی ہیں۔معاملہ فہمی اور فلسفیانہ تفکر کے عنصر نمایاں ہیں۔عورتوں کے حوالے سے جدید شعور اور پرانے نظام فکر سے نئے نظام فکر کی طرف مراجعت کو انھوں نے اہمیت دی ہے۔اوراس سلسلے میں قاری کی ذہنی تربیت کو وہ ضروری خیال کرتی ہیں۔تاہم اپنے منظرنامے سے ہٹ کر جب وہ اظہارخیال کرتی ہیں اور ایک اونچے مرتبے پر بیٹھ کر غریب غربا کی زندگی پر توجہ مرکوز کرتی ہیں۔رضیہ کی زیادہ تر کہانیاں صیغۂ واحد متکلم میں لکھی گئی ہیں۔ان کی کہانیوں کا یہ مرکزی کردار (صیغۂ واحد متکلم) بڑا باشعور اور معاملہ فہم ہے جو تمام الجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھانا جانتا ہے۔

ضمیرالدین احمد (۱۹۲۶ء تا ۱۹۹۰ء) کا پہلا افسانہ ''چاندنی اور اندھیرا'' تھا جو ''نقوش'' لاہور میں ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا تھا۔ان کے دو افسانوی مجموعے ہیں جو ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے۔پہلا مجموعہ ''سوکھے ساون'' ۱۹۹۱ء میں اور دوسرا ''پہلی موت'' ۱۹۹۵ء میں کراچی سے چھپا۔ضمیرالدین احمد کا نام اردو افسانہ نگاوں میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ ان کے پاس اپنی ذات کی صورت میں ایک بہت بڑا تخلیقی ماخذ ہے۔ان کی سب سے بڑی طاقت بچوں کی نفسیات پر ان کا گہرا مشاہدہ،ان کے محسوسات سے

بے ساختہ لگاؤ اور ان کی معصوم اور توتلی زبان سمجھنے کی صلاحیت اور سب سے بڑی بات یہ کہ ان سب کے موثر طریقۂ اظہار کا سلیقہ انھیں بخوبی معلوم ہے۔ افسانہ پہلی موت اس کی بہترین مثال ہے۔ اس افسانے کا موضوع ماں باپ کو حاصل وہ سماجی اختیار ہے جو معصوم بچوں کی انا یا ضد کو توڑ کر تسکین پاتا ہے اور اسے بچوں کی تربیت کا خیال ہے۔ اس طرح اس افسانے میں پہلی موت دراصل اس بچے کی انا کی موت ہے، جسے مرغا بنایا جاتا ہے بھوکا رکھا جاتا ہے اور بالآخر وہ روتے روتے باپ سے معافی مانگتا ہے۔ وہ معافی، جس کے لیے اس کی معصوم روح اور فطرت تیار نہیں تھی۔ ضمیرالدین احمد تقسیم سے پہلے ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں پہلی موت، سوکھے ساون، پچھّم سے چلی پروا بے گور وکفن وغیرہ کو ضرور شامل کیا جائے گا۔

عرش صدیقی (۱۹۲۷ء-۱۹۹۷ء) کا اصل نام ارشادالرحمٰن ہے۔ ان کا شمار نئے لکھنے والوں میں نہیں ہوتا مگر ان کے افسانوں کا مجموعہ ''باہر کفن سے پاؤں'' وہ افسانوی مجموعہ ہے جو ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا، لہٰذا ان کا ذکر بھی نئے لکھنے والوں میں کیا جاتا ہے۔ ان کو اس افسانوی مجموعے کے لیے آدم جی ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ ان کی کہانیوں میں خوف، افسردگی، جبر کی حالت میں تذبذب اور بے چارگی کا شکار فرد نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے جنس پر بھی فوکس کیا ہے۔ افسانہ ''باہر کفن سے پاؤں'' اس کی عمدہ مثال ہے۔ لیکن عرش صدیقی کے افسانوں کا بنیادی رجحان جنس ہے۔ ''بھیڑیں، فرشتہ'' جیسے افسانوں کے مرکزی کردار جنسی دلدل میں اترتے نظر آتے ہیں۔ پاؤں ان کے افسانوں کا کلیدی استعارہ ہے۔

اکرام اللہ (۱۹۲۸ء) کا شمار جنسی، نفسیاتی اور وجودی تصورات کے ساتھ کہانی لکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''جنگل'' ۱۹۳۳ء میں اور دوسرا ''بدلتے قالب'' کے عنوان سے ۱۹۷۲ء میں شائع ہوا۔ جدید تکنیک کا استعمال اور علامت وحقیقت کا امتزاج ان کی کہانیوں میں نمایاں ہے۔ عدم شناخت و بے چہرگی، تنہائی، انسانی رشتوں کی بے تعلقی، جدید زندگی کے مسائل، فرد کے نفسیاتی مسائل اور انسانی استحصال جیسے موضوعات اکرام اللہ کی کہانیوں میں عصریت کے ترجمان کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ جنگل کے علامتی پس منظر اور قلب ماہیت کی مختلف صورتوں کی انھوں نے ایک منجمد معاشرے کے باطن میں داخل ہو کر مصوری کرنے کی کوشش کی ہے اور اسلوب وتکنیک کے نئے پن سے ان کے تنوع کو بہ

حسن وخوبی نمایاں کیا ہے۔

جمیلہ ہاشمی نے ناول اور ناولٹ زیادہ لکھے اس لیے ان کا رجحان طوالت کی طرف زیادہ ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے پہلے افسانوی مجموعے ''آپ بیتی جگ بیتی'' میں مشرقی پنجاب کی وہ فضا نظر آتی ہے جسے بلونت سنگھ، بیدی، منٹو اور احمد ندیم قاسمی موثر انداز میں اپنی تخلیقات میں بروئے کار لا چکے ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورتوں کے مسائل اس انداز میں بیان ہوئے ہیں کہ ان کے اکثر افسانوں میں دل شکستہ عورتیں خودکشی کرتی ہیں یا پھر ایک مرتبہ اور قتل ہونے پر آمادہ نظر آتی ہیں۔ اسی ضمن میں ''رات کی ماں'' ان کا بہترین افسانہ ہے۔ انھوں نے قرۃ العین حیدر کی طرح لکھنے کی کوشش کی۔ خاص طور سے قرۃ العین حیدر کے ہندوستان آنے کے بعد جمیلہ ہاشمی کو ان کے کچھ احباب نے پاکستان میں قرۃ العین حیدر کی خلا کو پر کرنے پر معمور کرلیا تھا اس لیے بار بار یہ تقابل ہوا نتیجتاً جمیلہ ہاشمی کی بعض خوبیاں بھی قرۃ العین حیدر کے پرتو میں دب کر رہ گئیں۔

آزادی کے بعد تقسیم ہند اور فسادات کے جذباتی عناصر کے اثرات پر تبادلۂ خیال کرنے کے لیے اولین سطح پر اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ یہ اثرات خود کیا تھے۔ تقسیم ہند اور قیام پاکستان کوئی معمولی واقعہ نہ تھا۔ ہزاروں سال سے متحد ایک خطہ کا مذہبی بنیاد پر دو حصوں میں منقسم ہوجانا تاریخ کا ایک انوکھا باب تھا۔ اردو ادب نے بھی اس المناک سانحہ کا اثر قبول کیا اور تقسیم ہند کے پس منظر میں بہت سے افسانے لکھے گئے۔ فسادات اور ہجرت کے کرب کو ادبی قالب میں ڈھال کر بہت سے تخلیق کاروں نے اس موضوع پر خامہ فرسائی کی۔ یوں تو تمام اصناف میں تقسیم ہند اور فسادات کی تاریخ محفوظ ہے لیکن صنف افسانہ نے جس انداز سے واقعات کو اکٹھا کیا ہے اس کی مثال نہیں ملتی۔ یہ افسانے کا وہ دور تھا جب حقیقت نگاری اپنے عروج پر تھی۔ ترقی پسند تحریک نے جس قدر معیاری افسانہ نگار اردو ادب کو دیے ویسی سرگرمی کسی دوسری صنف میں نظر نہیں آتی۔ کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ ایسے فن کار تھے جنھیں نہ صرف اسلوب پر قدرت حاصل تھی بلکہ واقعات کو جذبات و احساسات کے گہرے مشاہدے کے ساتھ قلم بند کرتے تھے۔ اس دور کے تمام افسانہ نگاروں کے یہاں کسی نہ کسی طور پر تقسیم ہند اور فسادات کا ذکر ضرور ملتا ہے۔

۱۹۵٦ء کے بعد ہی ترقی پسند تحریک کا زوال شروع ہو گیا تھا اس کی وجہ شاید مواد کی کمی تھی کیونکہ فن کار تقسیم ہند اور فسادات کے تحت نئے تجربات کر کے تھک چکے تھے اور قارئین بھی یک رنگی موضوعات کے عادی نہیں تھے۔ اس طرح یہ بات فطری تھی کہ کوئی نیا رجحان ادبی افق پر ابھر کر سامنے آئے جو لکھنا تو بہت پہلے شروع کر چکے تھے اور کسی نہ کسی سطح پر ترقی پسند تحریک سے متاثر بھی ہوئے لیکن اب ان دونوں نے اپنا اپنا الگ رنگ اور جداگانہ انداز اختیار کر لیا تھا۔ ان دو تخلیق کاروں کے نام قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین ہیں۔

قرۃ العین حیدر تقسیم ہند سے قبل افسانوی دنیا میں اپنی انفرادی پہچان قائم کر چکی تھیں۔ قرۃ العین کے افسانوں نے نہ صرف قارئین کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا بلکہ اسلوب، تکنیک اور موضوع کے نئے پن نے ایک نہایت خوش گوار احساس بھی کرایا۔ چونکہ قرۃ العین اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں اس لیے ان کی تخلیقات میں اسی طبقے اور ان کے مختلف کرداروں اور ان کی سوچ و فکر کا بیان ملتا ہے۔ ملکی و غیر ملکی ادبی دنیا کی بڑی اور اہم شخصیات کے علاوہ اپنے والد سجاد حیدر یلدرم کی تربیت کا بھی ان پر گہرا اثر پڑا۔ بعد میں دیگر رومانی ادیبوں جیسے نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی اور کرشن چندر کے اسلوب کو بھی اختیار کیا لیکن یہ اثر انھوں نے صرف وقتی طور پر قبول کیا جو وقت کی بازگشت کے ساتھ کم ہوتا گیا۔

مندرجہ بالا باتوں سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرۃ العین کے اسلوب، فن اور تکنیک میں کثیر الجہتی پائی جاتی ہے۔ جو دیگر فن کاروں کے لیے ناقابل تقلید ہے۔ نیز ان کی کم آمیزی، کم گوئی اور مشکل پسندی نے ان کی انفرادیت کو مزید نمایاں کر دیا۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عصری شعور کے زیر اثر انسانی تہذیب اور حیات و کائنات کے مسائل کا فلسفہ بڑی دیانت داری کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ وہ صدیوں کے رشتوں، ماضی کی بازیافت اور وقت کے تسلسل کو گرفت میں لینے پر ید طولیٰ رکھتی ہیں۔ ان کے کردار وقت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''جلاوطن''، ''ڈالٹن والا'' اور ''دوسیاح'' کے کردار وقت کے زندانی ہیں جو نامعلوم عہد قدیم سے محسوس ماضی قریب یا عہد جدید کا سفر کر کے پھر اپنے اسی معین وقت میں قید ہو جاتے ہیں۔ وقت کا یہ تصور قرۃ العین حیدر کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے جو تقدیر اور تاریخ کا جبر ہے۔ ان کے اکثر کردار وقت کی اسی جبریت کا شکار ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں قرۃ العین حیدر نے مغربی ادب کا براہ راست

مطالعہ کیا اور اس سے فنی طور پر استفادہ کیا۔

بیسویں صدی میں انگریزی ادب کے جن فن کاروں سے قرۃ العین حیدر نے استفادہ کیا ہے ان میں جیمس جوائس، ورجینیا وولف کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک جس کا اثر قرۃ العین حیدر کے بعض افسانوں یا ناولوں پر پڑا ورجینیا وولف کی دین ہے لیکن دونوں افسانہ نگاروں کے مقابلے میں قرۃ العین حیدر کے تجربات زیادہ وسیع اور متنوع ہیں۔ جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کا دائرۂ کار صرف براعظم تک محدود ہے جب کہ قرۃ العین نے اس سے آگے بڑھ کر یوروپ کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے اور بین الاقوامی سطح پر عصر حاضر کے متعدد اہم مسائل کو مدنظر رکھتی ہیں۔ اس کے علاوہ ماضی سے حال تک وقت کا جو بسیط احساس قرۃ العین حیدر کے یہاں ہے وہ کسی انگریز ناول نگار یا افسانہ نگار کے حصے میں نہ آ سکا۔ قرۃ العین حیدر نے مشترکہ تہذیب کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ہندو اور مسلم کے امتزاج سے جو ایک گنگا جمنی تہذیب وجود میں آئی تھی اس کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا المیہ ان کی اکثر تخلیقات میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر افسانہ ''جلاوطن'' میں دو خاندان ہیں ایک ہندو خاندان ہے تو دوسرا مسلمانوں کا خاندان۔ جو صدیوں سے ایک ساتھ رہ رہے تھے۔ میل ملاپ، محبت پیار سب کچھ تھا لیکن تقسیم کے المناک واقعہ نے اس مشترکہ تہذیب کو لمحہ بھر میں ختم کر دیا۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں اس موضوع کو نہایت فن کاری کے ساتھ برتا گیا ہے۔

انتظار حسین نے ہجرت کے کرب کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ دراصل تقسیم کو کسی بھی فن کار نے تسلیم نہیں کیا اور دو تہذیبوں کے ٹوٹنے کا غم ہر فن کار کو ستا تا رہا، یہی وجہ ہے کہ ہندوستان سے جانے کے بعد ہجرت انتظار حسین کا بنیادی تجربہ بن کر ابھرتا ہے۔ ابتدا میں انھوں نے یاد ماضی پر مبنی سیدھی سادی کہانیاں لکھیں جن میں ہندوستان چھوڑنے کا غم، ہندوستا کے کلچر سے محبت کی عکاسی جیسے موضوعات ملتے ہیں۔ ہندو میتھالوجی کو بنیاد بنا کر انھوں نے بہت سے افسانے لکھے غرض جو کچھ انھوں نے ہندوستان میں دیکھا اور محسوس کیا تھا وہ ناسٹیلجیا بن کر سامنے آیا لیکن یہ ناسٹیلجیا منفی معنوں کے بجائے مثبت پیغام دیتا ہے۔ یہ پیغام محبت اور اخوت کا ہے۔ یاد ماضی پر مبنی ان کی کہانیوں میں ہندوستان سے بے پناہ محبت کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے پہلے اور دوسرے مجموعے کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔

انتظار حسین اپنے افسانوں میں ملک کی تقسیم، ہجرت کا کرب، صدیوں پرانی تہذیب کے زوال کا نوحہ پیش کرتے ہیں۔ شدید یاد ماضی کے جس قدر افسانے انتظار حسین نے لکھے اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ ''قیوما کی دکان''، ''خرید و حلوہ بیسن کا''، ''محل والے''، ''اجودھیا'' اور ''سانجھ بھئی چو دیس'' اہم افسانے ہیں۔

تقسیم کے بعد اردو ادب کا موضوع تبدیل ہوا جدیدیت نے دھیرے دھیرے اپنا اثر دکھانا شروع کیا۔ علامت نگاری اور تجریدیت جیسی اصطلاحات اردو ادب کا حصہ بنیں۔ انتظار حسین کے یہاں بھی کہیں کہیں علامت نگاری مل جاتی ہے۔ انتظار صاحب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے جاتک کتھاؤں اور میتھالوجی کا سہارا لے کر فلسفیانہ انداز میں افسانے لکھے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں کشف کا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں آسمانی صحیفوں جیسی فضا پائی جاتی ہے۔ ان کے کردار اور علامتیں دیگر افسانہ نگاروں سے اس وجہ سے مختلف ہیں کیونکہ یہ ان کے اپنے تہذیبی شعور کی پیداوار ہیں۔

انتظار حسین کا ذکر آتے ہیں قیوما کی دکان، اجودھیا، آخری آدمی، زرد کتا، کشتی، کایا کلپ، دوسرا گناہ، ہندوستان سے ایک خط، کچھوے اور گلی کوچے وغیرہ افسانے فوراً ذہن میں آجاتے ہیں۔ آخری آدمی، زرد کتا اور کایا کلپ اساطیری اور داستانوی انداز میں قلم بند کیے گئے افسانے ہیں۔ افسانہ ''ہندوستان سے ایک خط'' ہندوستان میں رہ جانے والے افراد کے حالات بیان کرنے تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک خاندان اور ایک قافلے کے تین حصوں میں بٹنے کا کرب بھی اس افسانے میں موجود ہے اور یہ تین حصے ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اس دور کے دو بہت اہم فن کار تھے۔ قرۃ العین حیدر کی تقلید بہت کم لوگوں نے کی جب کہ بعد کی نسل کے بہت سے فن کار انتظار حسین کی راہ پر گامزن ہوئے اس کی وجہ اور دونوں افسانہ نگاروں کے بنیادی فرق کو وحید اختر نے یوں واضح کیا ہے:

> ''انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر میں ایک فرق اس لحاظ سے اہم ہے کہ
> جہاں انتظار حسین کی اسطور آفرینی نے انھیں جدید کہانی کے نئے
> تجربوں کا پیش رو بنا دیا ور ایک مکتب ادب کا طراز، وہیں قرۃ العین ہر

دور میں جدید ہوتے ہوئے بھی اپنا کوئی اسکول نہیں بنا سکیں۔ اس کا ایک سبب تو شاید ان کی کم آمیزی وکم گوئی اور اپنی تخلیق کے متعلق نظریہ طرازی سے گریز ہے، لیکن زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اور ان کی تکنیک کی کثیر الجہتی نا قابل تقلید ہے۔''آگ کا دریا'' سے متاثر ہو کر تو ناول لکھے گئے لیکن ان کے افسانوں کا اثر ہم عصر تخلیق میں مشکل سے نظر آئے گا۔ یہ ان کے فن کی انفرادیت کے ساتھ ان کی فکری مشکل پسندی کی بھی دلیل ہے۔ادب میں پیش گوئی کی اگر کوئی گنجائش ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے اسلوب کی خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔''[۲۱]

۱۹۴۰ء تک آتے آتے پورا ادبی منظر نامہ تبدیل ہو گیا۔لوگوں نے اجتماعی نعرہ بازی کو ترک کر کے انفرادیت کی راہ اختیار کی ۔لوگوں نے ایک دسرے پر یقین کرنا چھوڑ دیا۔ کیونکہ انھیں ایک دوسرے پر اعتبار نہ رہا۔ نتیجتاً فردیت، وجودت اور بے گانگی جیسے موضوعات اردو افسانے میں در آئے ۔ ہندوستان میں یہ رجحان ۱۹۵۵ء کے آس پاس ابھرنا شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۰ء تک مکمل طور پر سامنے آتا ہے۔جدیدیت کا رجحان اسی دور کا پیدا کردہ ہے جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ اردو افسانے نے انگریزی ادب کا اثر بہت قبول کیا۔جدیدیت بھی انگریزی ادب کے زیر اثر اردو میں داخل ہوئی۔

۱۹۶۰ء کے بعد قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے علاوہ کچھ اور افسانہ نگار سامنے آئے ان میں ایک گروہ ایسے فن کار حضرات پر مشتمل تھا جو عصری حیثیت کے ساتھ ترقی پسند رجحان کی آبیاری کر رہے تھے۔ اس گروہ میں رتن سنگھ، بلونت سنگھ، بلراج ورما، رام لعل، عابد سہیل، قاضی عبدالستار، شرون کمار ورما، اظہار اثر، شرون کمار ورما،، الیاس احمد گدی، شمیم صادقہ اور واجدہ تبسم وغیرہ اہم ہیں۔ان تخلیق کاروں نے علامتوں کا استعمال کیا لیکن ساتھ ہی اس بات کو ملحوظ رکھا کہ کہانی پن باقی رہے۔ایسا نہیں کہ ان لوگوں نے روایت سے ہٹ کر افسانے لکھے بلکہ انھوں نے جدیدیت کی تمام تر خوبیوں کو بروئے کار لاتے ہوئے افسانے کے اہم عناصر جیسے قصہ پن، پلاٹ اور کردار وغیرہ کی بھی اپنی تخلیقات میں پاسداری کی۔

قاضی عبدالستار (۱۹۳۳ء-۲۰۱۸ء) کو افسانہ نگاری اور ناول نگاری میں یکساں مہارت حاصل

ہے۔ان کا پہلا افسانہ ''اندھا'' ہے جو۱۹۴۶ء میں رسالہ ''جواب'' میں شائع ہوا،لیکن ان کی افسانہ نگاری کا باقاعدہ آغاز ''پیتل کا گھنٹہ'' سے ہوتا ہے۔قاضی صاحب کا پہلا افسانوی مجموعہ ''پیتل کا گھنٹہ'' کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے شامل تھے۔اس کے بعد پروفیسر محمد غیاث الدین نے ان کے ۲۸/افسانوں کا مجموعہ ''آئینۂ ایام'' کے نام سے ترتیب دے کر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی کے زیراہتمام ۱۹۹۵ء میں شائع کیا۔اس مجموعے کا دوسرا ایڈیشن ۲۰۰۱ء میں چھپا۔

قاضی صاحب کے افسانوں کوموضوعات کے اعتبار سے تین خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔دیہی افسانے ،شہری افسانے اور تاریخی افسانے۔دیہاتی زندگی سے متعلق افسانوں میں روپا، وراثت،پیتل کا گھنٹہ، مالکن، رضو باجی، پرچھائیاں، نازو، واپسی، دیوالی، ٹھاکر دوارہ، ایک کہانی،میراث اورنومی وغیرہ اہم ہیں۔شہری زندگی کوموضوع بنا کر لکھے گئے افسانوں میں سوچ، ماڈل ٹاؤن، پہلی موت، جنگل، مشین، ایک دن، داغ اورتحریک وغیرہ قابل ذکر ہیں۔تاریخی موضوعات پر لکھے گئے افسانوں میں آنکھیں، نیا قانون، سات سلام اور بھولے بسرے وغیرہ اہم ہیں۔

قاضی عبدالستار نے سماجی اور تاریخی دونوں طرح کے ناول لکھے۔ان کے سماجی ناولوں اور بیشتر افسانوں کا پس منظر جاگیردارانہ تہذیب اور ماحول سے متعلق ہے۔ان کے تاریخی ناول منفرد پس منظر اور تہذیب کی کوکھ سے پیدا ہوتے ہیں۔قاضی عبدالستار کا پہلا ناول ''شکست کی آواز'' ہے جو۱۹۵۴ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ان کا یہ ناول ہندی زبان میں ''پہلا اورآخری خط'' کے نام سے ۱۹۲۶ء میں چھپا اوریہی ناول ''دود چراغ محفل'' کے نام سے رسالہ ''نقوش'' ۱۹۶۱ء کے خصوصی ناولٹ نمبر کی زینت بنا۔ان کے مشہور ناولوں میں ''شب گزیدہ''، ''صلاح الدین ایوبی''، ''خالد بن ولید''، ''داراشکوہ'' اور''تاجم سلطان'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ ان کی ہر کہانی کسی نہ کسی سچے واقعے پرمبنی ہوتی ہے۔ انھوں نے جو کچھ دیکھا ذاتی مشاہدے کی بنیاد پر اسے افسانے کا موضوع بنایا۔ چونکہ قاضی صاحب سیتاپور کے ایک باحیثیت خاندان کے پروردہ تھے،لہٰذا انھوں نے زمیندارانہ نظام کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا بذات خود مشاہدہ کیا تھا اسی وجہ سے ان کے بہت سے افسانے زمیندار اور تعلقہ دار گھرانوں کی تہذیب اور ماحول

کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں زمیندار گھرانوں کی مٹتی شناخت اور شکست و ریخت کا بیان ملتا ہے۔ایک وقت جو زمیندار صاحب حیثیت تھے اب ان کے پاس مفلسی کے علاوہ کچھ باقی نہیں رہا۔ نیز جو لوگ کبھی ان کے ماتحت تھے وہ آج اونچے عہدوں پر فائز ہیں۔اس ضمن میں ''پیتل کا گھنٹہ'' ان کا بہترین افسانہ ہے۔''ٹھاکر دوارہ''، ''رضو باجی''اور''میراث'' وغیرہ بھی اسی قبیل کے افسانے ہیں۔

قاضی عبدالستار اس اعتبار سے سرفہرست ہیں کہ انھوں نے تاریخ کو باقاعدہ اپنا موضوع بنایا۔ آنکھیں، بھولے بسرے اور نیا قانون وغیرہ اس کی عمدہ مثال ہیں۔ان کے شاہکار افسانے''آنکھیں'' کا پس منظر مغلیہ سلطنت کا عہد زریں ہے اس کا ماخذ تزک جہاں گیری اور اس کا مرکزی کردار شہنشاہ جہاں گیر خود ہے۔ یوں تو اس افسانے میں کئی کردار متحرک نظر آتے ہیں تاہم سب سے اہم کردار نواب صائمہ بیگم کا ہے۔اس افسانے میں جہاں گیر، صائمہ بیگم کو دیکھتے ہی اس پر عاشق ہو جاتا ہے بالخصوص بیگم کی آنکھیں اسے بے مثال نظر آتی ہیں۔لیکن صائمہ بیگم اس کے پیام عشق کو قبول نہیں کرتی اور جب اسے پتہ چلتا ہے کہ بادشاہ سلامت اس کی آنکھوں پر عاشق ہیں تو وہ ایک سرخ پیالے میں اپنی دونوں آنکھیں رکھ کر شہنشاہ وقت کی خدمت میں پیش کر دیتی ہے۔افسانے کا اختتام صائمہ بیگم کی موت کے سانحہ پر ہوتا ہے۔اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ کوئی جملہ راوی کی زبان سے ادا نہیں ہوا ہے پھر بھی افسانے کی ترسیل مکمل ہے۔

قاضی عبدالستار ایک صاحب اسلوب ادیب تھے ان کے اسلوب کی خوبی یہ ہے کہ موضوع کے مطابق اپنے اسلوب کو اس طرح ڈھال لیتے ہیں کہ اس عہد کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے۔قاضی صاحب کی تخلیقات میں ایک جملہ بھی زائد نہیں معلوم ہوتا۔وہ چند جملوں کے ذریعہ ایسی فضا کی تشکیل کرتے ہیں کہ منظر کے ساتھ پس منظر بھی زندہ ہو جاتا ہے۔وہ موقع کی مناسبت سے تشبیہات اور Paradoxes کا برمحل استعمال کرتے ہیں۔اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی یوں رقم طراز ہیں:

> ''قاضی صاحب Paradoxes کے بادشاہ ہیں، ان کا فن ایڈگر ایلن پو کی یاد دلاتا ہے۔ان کے قلم میں گزشتہ عظمتوں اور کھوئے ہوئے ماحول کو دوبارہ زندہ کرنے کی حیرت انگیز قوت ہے۔ان کی سب سے بڑی قوت ان کی حاضراتی صلاحیت ہے جو دو جملوں میں کسی مکمل صورت

حال کو زندہ کر دیتی ہے۔ ایڈگر ایلن پو کی طرح اس سے انتہائی مختلف
سیاق وسباق میں وہ نفسیات کو اجاگر کرنے کے بادشاہ ہیں۔''۲۲؎

قاضی عبدالستار نے تاریخی، سماجی، نفسیاتی، جنسی اور رومانی سبھی موضوعات کا اپنے افسانوں میں احاطہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں اسلوب بھی پس منظر کے لحاظ سے بدلتا رہتا ہے۔ جو ان کی فنی صحت کی دلیل ہے۔ ان کی معیاری تخلیقات نئی نسل کے لیے مشعل راہ ہیں۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کا تانا بانا پنجاب اور اس کے دیہات کے ارد گرد تیار ہوا ہے۔ وہ پنجاب کی دیہاتی زندگی کے نبض شناس کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں سماجی، معاشرتی اور جنسی موضوعات کا احاطہ بھی کیا گیا ہے۔ ''پنجاب کا البیلا'' ان کا مشہور افسانہ ہے۔ بلونت سنگھ کے افسانے صرف پنگھٹ، میلوں اور ملاقاتوں تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کی تخلیقات میں جنسی طلب، زمین کی خوشبو اور رنگ بھی موجود ہیں۔ بلونت سنگھ اپنے افسانوں میں پنجاب کی مقبول قدروں، وضع داری، عالی ظرفی وغیرہ کو بہت عزیز رکھتے ہیں۔

بلونت سنگھ نے جس زمانے میں ادبی زندگی کا آغاز کیا اس وقت نئے لکھنے والے یا تو کسی خاص رجحان سے متاثر ہو کر لکھ رہے تھے یا کرشن چندر، بیدی، منٹو کی بنائی ہوئی راہ پر گامزن تھے لیکن بلونت سنگھ نے اپنے طریقۂ اظہار کی الگ ڈگر اختیار کی۔ ''جگا'' ان کا اولین افسانوی مجموعہ ہے جس میں سب سے پہلے جزئیات کے ساتھ سکھوں کی مکمل معاشرت کا بیان ہوا ہے۔ ''جگا'' یوں تو ایک ڈاکو کی کہانی معلوم ہوتی ہے لیکن جاسوسی رنگ سے ہٹ کر اس کا استعمال زندگی کے سچے حقائق کے لیے ہوا ہے۔ ''سزا'' اس مجموعے کا مشہور افسانہ ہے۔ بلونت سنگھ کے دوسرے افسانوی مجموعے ''تار و پود'' میں وسعت اور فنی پختگی نظر آتی ہے۔ سمجھوتہ، دیمک، گرنتھی، بیمار، خلا اور پنجاب کا البیلا اس دور کی یادگار ہیں، جن کا شمار اردو کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے ''سنہرا دیس'' میں لمس، خدا کی وصیت، بابو مانک لال جی، اور چکوری وغیرہ افسانے شامل ہیں۔

بلونت سنگھ کے افسانوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ انھوں نے زندگی کے ہر پہلو کو غور سے دیکھا اور اس کے بہت سے مسائل کو سمجھنے کی سعی کی ہے۔ بلونت سنگھ نے اپنے افسانوں میں کردار نگاری کے بہترین

نمونے پیش کیے ہیں۔ جگا، پنجاب کا البیلا اور بابو مانک لعل جیسے کردار انسانی زندگی کی متضاد کیفیتوں کے عکاس ہیں۔ان کے افسانے ''رنگ'' اور ''بازگشت'' نفسیات پر مبنی ہیں۔ بلونت سنگھ ان افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں جن کے فن میں آزادی کے بعد زیادہ پختگی آئی ان کے افسانوں میں کہانی پن اور قصہ دونوں کا عنصر موجود ہے۔ بلونت سنگھ نے آزادی کے بعد زیادہ تر شہری معاشرت اور ازدواجی زندگی سے متعلق افسانے لکھے۔ ان کے افسانے ''چلمن'' اور ''کٹھن ڈگریا'' ازدواجی زندگی پر مبنی ہیں۔ ان دونوں افسانوں میں شادی کے بعد زندگی میں درپیش مسائل پر گفتگو کی گئی ہے۔

دوسرا گروہ وہ ہے جس نے تجریدی اور علامتی پیرایۂ اظہار میں کہانیاں لکھیں۔ان افسانہ نگاروں نے قصہ، پلاٹ اور کردار جیسے عناصر کو افسانے سے دور کر دیا۔اس دور میں بیانیہ کی اہمیت کم ہوگئی اور شعور کی رو (Steam of Consciousness) اور آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of Ideas) جیسے Tools کا استعمال کیا گیا۔اس دور میں واقعات کی پرانی ترتیب ختم ہوگئی اور بالکل خواب کی طرح اور جہاں جہاں ہمارے شعور کی رسائی ہے اس کے مطابق کہانیاں لکھی گئیں۔اس دور میں پلاٹ لیس کہانیوں پر زور دیا جانے لگا اور بہت سے فنکاروں نے کامیاب افسانے لکھے۔ان لکھنے والوں میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، انور عظیم، خالدہ حسین اور جوگیندر پال کے نام سرفہرست ہیں۔ان کے علاوہ غیاث احمد گدی، اقبال مجید وغیرہ نے بھی علامتی افسانے لکھے۔

بلراج مینرا نے نہایت کم عمری میں افسانہ نگاری کی ابتدا کر دی تھی ان کا پہلا افسانہ ''بھاگ وتی'' کے عنوان سے ''ساقی'' کراچی میں ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا اس وقت ان کی عمر صرف ۱۷ برس تھی۔آخری کہانی انھوں نے ''ساحل کی ذلت'' کے نام سے ۱۹۷۲ء میں لکھی۔''ریپ، بس اسٹاپ، شہر کی رات، ایک مہمل کہانی، واردات، آخری کمپوزیشن''، اور ''مقتل'' وغیرہ ان کی بہترین کہانیاں ہیں۔۱۹۷۸ء میں انھوں نے ''شعور'' کے نام سے اپنا ادبی مجلّہ جاری کیا۔اس وقت تک ان کی افسانہ نگاری کو اعتبار حاصل ہوگیا تھا۔شعور ک شمار اپنے وقت کے معتبر مجلوں میں ہوتا تھا لیکن بہ حیثیت افسانہ نگار انھیں وہ مقام نہیں مل سکا جس کے وہ حقدار تھے۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انھوں نے آزادانہ طور پر لکھنے کا کام کیا اور کسی نقاد کی چاپلوسی نہیں کی۔انھوں نے کسی تحریک یا رجحان کے اصول وضوابط کو پیش نظر رکھ کر افسانے نہیں لکھے وہ بنیادی طور پر

ایک باغی اور ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔فرسودہ اور گھسی پٹی راہ پر چلنا انھیں پسند نہیں۔انھوں نے بندھے ٹکے موضوعات پر قلم نہیں اٹھایا وہ ترقی پسند ذہن رکھتے ہیں اور اشتراکیت کے حامی ہیں۔مگر یہ ترقی پسندی وہ نہیں جو سیاست کے راستے سے آتی ہے بلکہ ترقی پسندی کو وہ زندگی کی قدر کے روپ میں دیکھتے ہیں۔

بلراج مینرا نے اس دور میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی جس دور میں ترقی پسند افسانے بھی لکھے جا رہے تھے اور نئے افسانے کے مسائل و میلانات بھی آہستہ آہستہ ذہنوں کو متاثر کر رہے تھے۔آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد جو ترقی پسند افسانہ نگار تھے،ان کے نزدیک زندگی اور سماج کا ایک ایک آئیڈیل تھا۔ان کی حقیقت نگاری ہمیں کسی متعین فکر اور مخصوص اقدار کی طرف لے جاتی تھی۔ان کے بات کرنے کا انداز بھی واضح اور غیر مبہم ہوتا تھا۔بلراج مینرا کے افسانے فکری نقطۂ نظر سے اس لیے ترقی پسندانہ ہیں کہ ان میں زندگی اور سماج کے تلخ مسائل کی عکاسی ہوتی ہے۔۱۹۵۳ء میں ان کی پہلی کہانی ''بھاگ وتی'' شائع ہوئی تو لوگوں نے ان پر منٹو کی نقالی کا الزام لگایا کیونکہ اس افسانے کا موضوع جنس تھا اور منٹو مینرا کا پسندیدہ فن کار تھا۔اس اعتراض کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ بھاگ وتی کے علاوہ ہوس کی اولاد بھی جنسی موضوع پر لکھا گیا افسانہ ہے۔انھوں نے جنسی معاملات پر بڑی بیباکی سے قلم اٹھایا۔اس کے علاوہ مینرا کے افسانوں میں متوسط طبقے کے ناراض دانشوروں اور مشتعل یا غیر مطمئن تخلیق کاروں کی دنیا کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ ایک ایسی دنیا جہاں ذہن ناآسودہ اور جسم پیاسا ہے۔سماج کھوکھلا، دین دھرم اور فلسفہ و اخلاقیات دم توڑ رہی ہے۔ایسے میں ان کی کہانی افسانوی کائنات کا بنیادی رنگ بن جاتی ہے۔ان کی کہانیوں میں نوجوان کی دیوانگی، اس کی خودسری اور شوریدگی ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔لیکن پھر بھی مینرا کو نظرانداز کیا گیا وہ لوگوں سے دوری اختیار کرتے گئے اور لوگ بھی ان سے دور ہوتے چلے گئے نتیجتاً ان کا دائرہ محدود ہو گیا۔

بلراج مینرا نے اپنی کہانیوں میں ''بس'' کے سفر کے حوالے سے شہری زندگی کا بھرپور نقشہ کھینچا ہے۔ ان کی کہانیوں میں بیشتر مقامات دہلی سے تعلق رکھتے ہیں۔کناٹ پیلس سے ماڈل ٹاؤن تک کا سفر ان کی کہانیوں میں نمایاں ہے۔ان کا ادراک شہری ہے، وہ ہمیں جس فرد کی کہانی سناتے ہیں یا جس کی ذاتی ڈائری کے ورق ہمارے سامنے لاتے ہیں، اس کے تمام تجربوں کا کلیدی حوالہ شہری تمدن ہے۔سفر

اور مسلسل سفر ان کی کہانویں کا ایک نشان امتیاز ہے۔ سفر، نوجوان کی دیوانگی، ٹی ہاؤس، بس وغیرہ کا ذکر ان کے افسانوں میں بار بار آتا ہے۔ ساحل کی ذلت، ریپ، بس اسٹاپ، واردات، شہر کی رات وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں شہری زندگی کا کوئی نہ کوئی رخ ضرور سامنے آتا ہے۔

اسی دور کے دوسرے اہم افسانہ نگار سریندر پرکاش ہیں۔ سیریندر پرکاش جدیدیت کے ایک اہم تخلیق کار تھے جنھوں نے تقسیم ہند کا دکھ درد جھیلا تھا اور اس کرب کو بذات خود محسوس کیا تھا۔ اسی لیے ان کے مزاج میں تلخی کا دخل ہو گیا تھا۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک کے دور عروج میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی مگر اس عہد کی مروجہ ترقی پسندی کی فیشن زدگی سے دامن بچاتے ہوئے اپنے لیے الگ راہ نکالی اور اپنے تخلیقی اظہار کے لیے علامتی و تجریدی طریقۂ اظہار اختیار کیا۔ وہ بھی ایسے وقت میں جب ترقی پسند تحریک کی طوطی بول رہی تھی۔ جب ہندوستان کے اکثر قلم کار اس کے زیر سایہ پناہ لیے ہوئے تھے اور اپنے آرام دہ گھروں میں بیٹھ کر تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت فارمولا بند افسانے لکھ رہے تھے، کسان، مزدور، سرمایہ دار، زمین دار، استحصال، سماجی نابرابری، بھوک، ظلم و جبر اور ستم جیسے موضوعات بہ طور فیشن برتے جا رہے تھے، ایسے میں سریندر پرکاش نے تقسیم کا دکھ سہتے ہوئے ہجرت کی، بے سروسامانی کے ساتھ اجنبی شہر میں زندگی بسر کی، شہر کی بے چراغ گلیوں اور سڑکوں پر راتیں گزاریں اور بہت معمولی اجرت پر نوکری کی۔ انھوں نے دوقومی نظریے کے تحت تقسیم ہوئے ہندوستان اور دنیا کے نقشے پر ابھرتے پاکستان کی سرحدوں کے دونوں طرف آگ اور خون کی ہولی کھیلتے ہوئے ہندوؤں اور مسلمانوں کو دیکھا۔ فرقہ واریت میں مبتلا جنونیوں سے انھوں نے اپنے آپ کو بچا تو لیا لیکن ان کا ماضی، خوشگوار یادیں، وہ گلیاں جہاں انھوں نے بچپن گزارا تھا ان سے بہت پیچھے چھوٹ گیا۔ اس ہجرت اور خوں ریز واقعات نے ان کے اندرون کو تڑپا دیا اور ان کے اندر کے تخلیق کار کو فکری و فنی طور پر نکھارا اور پختگی بخشی۔

سریندر پرکاش نے ابتدا میں تجریدیت کے حامل افسانے لکھے جن میں علامتی اور استعاراتی فضا کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ افسانے کرب ذات کا اظہار ضرور ہیں مگر ان میں بعض دوراز کار علامتوں اور استعاروں کی وجہ سے ترسیل کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے۔ علائم اور استعارات کے بیچ کہانی کہیں گم ہو گئی اور قاری سے اس کا رشتہ منقطع ہو گیا۔ اس لیے اس عہد کی تخلیقات کے ساتھ ترسیل کی ناکامی کا مسئلہ درپیش رہا۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' ہے۔ اس مجموعے میں شامل افسانے ترسیل کی ناکامی کا شکار نظر آتے ہیں۔ مگر ستر کے بعد ترسیل کی ناکامی کے المیے سے فن پاروں کو بچانے اور افسانے کا رشتہ قاری سے جوڑنے کی خاطر افسانے میں کہانی اور بیانیے کی واپسی ہوئی تو سریندر پرکاش نے بھی اپنے افسانوی رویے پر نظر ثانی کی۔ اسی لیے سریندر جی کے دیگر مجموعوں میں ان کے دلکش اسلوب نے ایسی فضا قائم کی ہے جو قاری کو باندھے رکھتی ہے اور وہ فن کار کے اسلوب کے ساتھ کہانی کے تانے بانے ماجرا اور دلکش بیانیہ کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ ''بجوکا'' ان کی شاہکار تخلیق ہے۔ یہ افسانہ ان کے تخلیقی سفر میں اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے جس سے ان کی مقبولیت میں اضافہ ہوا۔

سریندر پرکاش کے کچھ افسانوں کا تعلق بمبئی جیسے صنعتی شہر میں قیام پذیر متوسط طبقے کی ذہنی الجھنوں ان کی نفسیات اور مسائل سے ہے۔ انھوں نے بمبئی میں رہ کر اپنے اندر پیدا ہونے والے اضطراب کو محسوس کیا اور جھیلا ہے جہاں ہر شخص ایک مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ اسی وجہ سے وہ اندر سے کھوکھلا ہے اور نمائش کے تمام سامان میسر ہیں۔ وہاں کے باشندوں کو ہرگز اندازہ نہیں کہ آنے والا کل شاید ان کا آخری دن ہو۔ سریندر پرکاش نے وہاں کی زندگی کو قریب سے دیکھا اور اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ان کے افسانوں میں موجودہ عہد کی تیز رفتار زندگی اور حیرت انگیز طور پر تبدیل ہوتے ہوئے سماجی حقائق کا بیان ملتا ہے۔ چونکہ شہری زندگی میں انسان بھیڑ میں ہوتے ہوئے بھی تنہا ہوتا ہے اس لحاظ سے وہ وجودیت کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ سریندر پرکاش کی زبان پراثر اور علامات معنی خیز ہیں۔ انھوں نے علامات کے ذریعہ جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا ہدف بنایا ان کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز واختصار اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں میں جدید افسانے کے ناقدین نے خواب کی مخصوص کیفیتوں کا ذکر کیا ہے کہ ان کے فن میں خواب اور بیداری کا مشترکہ عمل کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

ایجاز واختصار سریندر پرکاش کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے ان کے افسانے اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ وہ قدیم روایات کی معنویت واہمیت کے منکر نہیں ہیں۔ اساطیر سے بھی انھوں نے اپنے افسانوں میں خوب استفادہ کیا ہے وہ اساطیری اور داستانوی اسلوب کے ذریعہ اپنے افسانوں میں کہانی کو برقرار

رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں لیکن اکثر اوقات اس پر عبارت آرائی کا پردہ پڑ جاتا ہے اور افسانے کی تخلیقی حیثیت کو فوقیت دینے کے باوجود ان کے لسانی تجربے کہانی پن کے عنصر پر غالب آ جاتے ہیں۔ بہ طور مثال ان کا افسانہ ''تلقارمس'' پیش کیا جاسکتا ہے، جس پر ان کی تجربہ پسندی کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔

سریندر پرکاش کا ذکر آتے ہی ''رونے کی آواز، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، بجوکا، گاڑی بھر رسد، اور بالکنی وغیرہ افسانوں کے نام ذہن میں آنے لگتے ہیں۔ اس ضمن میں ''رونے کی آواز'' ان کا پہلا افسانہ ہے اس کہانی کی تعریف ناقدین نے اتنی نہیں کی جتنی کی مستحق تھی۔ اس کے بجائے ''بجوکا'' اور دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم جیسے علامتی اور مبہم افسانوں پر زیادہ توجہ مرکوز کی گئی۔ افسانہ ''رونے کی آواز'' میں اساطیری انداز اور علامات کا استعمال اتنی بے ساختگی اور معنوی حسن کے ساتھ کیا گیا ہے کہ سرسری مطالعہ سے قاری کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ بمبئی کی ایک عام خستہ حال بلڈنگ اور اس کا مالک سیٹھ وشنو پرشاد کس چیز کی علامت ہیں۔ اصل میں بلڈنگ برہما کی اور سیٹھ وشنو پرشاد برہمانڈ کے سرجک بھگوان وشنو کی علامت ہیں۔ سیٹھ کی دو بیویاں ہیں ایک سرسوتی اور دوسری لکشمی، جو علم اور دولت کی علامت ہیں، جب سے بھگوان کے گھر میں لکشمی آئی ہے بے چاری سرسوتی رات کی تنہائی میں بلڈنگ کی سیڑھیوں پر روتی نظر آتی ہے۔ دونوں میں سرد جنگ چل رہی ہے جو ظاہر ہے ازلی ہے۔ جس کا اطمینان بخش حل انسان آج بھی تلاش نہیں کر سکا ہے۔

''بجوکا'' سے متاثر ہو کر بہت سے افسانہ نگاروں نے اسی موضوع پر افسانے لکھے جن میں سلام بن رزاق، محمد مظہر الزماں خاں، محمود ایوبی، مظہر سلیم خاص طور پر اہم ہیں۔ ہر فن کار کا افسانہ اپنے آپ میں مثال بھی ہے اور منفرد بھی۔ اس حوالے سے سریندر پرکاش نے بھی افسانہ لکھا ہے۔ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کے افسانوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے بجوکا کو سرمایہ دار کے طور پر پیش کیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف پریم چند کے مشہور کردار ہوری کو ایک بار پھر زندہ کیا ہے بلکہ دیہات کا وہ منظر نامہ بھی تخلیق کیا ہے جو پریم چند کی تخلیقات کا طرۂ امتیاز تھا۔ زبان و بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے افسانہ بالکل سادہ ہے لیکن اتنا سادہ بھی نہیں کہ اس کی معنویت کو گہرائی و گیرائی بخشنے میں رخنہ پیدا ہو۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ سریندر پرکاش کے کئی دوسرے افسانوں کے مقابلے میں اس کی نثر سہل اور کم پراسرار ہے۔

موضوع ،جس اسلوب کا متقاضی تھا سریندر پرکاش نے اسکا حق ادا کر دیا ہے۔

غیاث احمد گدی کا شمار ان فن کاروں میں ہوتا ہے جو کسی غیر ملکی زبان،ادیب یا مفکر سے متاثر نہیں ہوئے ،نہ ہی ان کا سابقہ دہلی ،لکھنؤ جیسے تہذیبی اور ادبی مراکز سے پڑا۔وہ ادبی تحریکوں ،ادبی محفلوں اور سیمیناروں سے بھی فیض یاب نہ ہو سکے۔ان تمام باتوں کے برعکس انھوں نے قبائلیوں کی طرح زندگی بسر کی۔ان اثرات سے محرومی نے ان کے تجربات کے دائرہ کو جہاں محدود کیا وہیں انھیں منفرد افسانہ نگار کے طور پر ادبی دنیا میں متعارف کرایا لیکن انھیں اپنی راہ نکالنے میں کافی دشواریاں پیش آئیں۔انھوں نے جب لکھنا شروع کیا اس وقت کرشن چندر،منٹو، بیدی اور عصمت کی افسانہ نگاری کا دورعروج تھا۔ان کے اثرات سے صرف نظر کرنا بڑا مشکل امر تھا بطور خاص اس وقت جب کہ غیاث احمد گدی کے سروکار بھی زندگی کی حقیقت پسندانہ تصویرکشی کے تھے۔افسانہ نگاری کا کوئی نیا رجحان سامنے نہیں آیا تھا جسے اپنا کر وہ اپنی نئی ڈگر بنا سکتے۔نہ ہی ان کا تخیل اتنا اجتہاد پسند اور ایجاد پسند تھا کہ اپنی تخلیقی قوت کے بل بوتے پر وہ کسی اسلوب یا طریقۂ کار کی بنیاد ڈال سکتے۔جب روایتی افسانے سے نئے لکھنے والوں نے انحراف کیا تو غیاث احمد ہراول دستے میں بھی نہیں تھے لیکن ان کے نقش قدم پر چل کر ان کا ہم قدم بننے میں انھیں دیر نہیں لگی۔اس کے باوجود انھوں نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھا البتہ پہلے مجموعے کے افسانوں میں وہ کرشن چندر اور منٹو سے متاثر نظر آتے ہیں۔''پہیہ'' اس کی عمدہ مثال ہے۔اس افسانے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ منٹو کا اسلوب اس افسانے میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے۔

غیاث احمد گدی جھارکھنڈ کے ایسے علاقے سے تعلق رکھتے تھے جہاں اردو تو کیا پڑھائی لکھائی کا ہی تصور گویا عجیب سمجھا جاتا تھا۔ایسے حالات میں گدی برادران کا اردو ادب میں قدم رکھنا باعث حیرت ہے۔غیاث احمد گدی کو ادبی حلقوں سے باقاعدہ متعارف کرانے کا سہرا ظ انصاری کے سر بندھتا ہے۔ظ انصاری جب مختصر عرصے کے لیے ماہنامہ 'شاہراہ' دہلی کے مدیر مقرر ہوئے تو انھوں نے غیاث احمد کا ایک افسانہ ادارتی نوٹ کے ساتھ شائع کیا اور ان کے فن کو سراہتے ہوئے ان کی زندگی کے بارے میں بھی بعض انکشاف کیے اور اس طرح ادبی دنیا کی توجہ اس ہونہار افسانہ نگار کی جانب مبذول ہوگئی۔

غیاث احمد گدی نے جب افسانہ نگاری کی ابتدا کی اس دور میں ترقی پسند تحریک کا بول بالا تھا اور یہ

بات جگ ظاہر ہے کہ ترقی پسند تحریک کے دور میں اردو افسانے نے بہت ترقی کی۔کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس اور دیگر کئی بڑے نام ہیں جنھوں نے اس دور میں افسانے لکھے اور اس صنف کو مالا مال کر دیا لہٰذا غیاث احمد گدی کے ادبی سفر کی ابتدا بھی اسی تحریک کے زیر سایہ ہوئی۔

غیاث احمد نے جس ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں وہ پسماندہ، ان پڑھ اور غربت زدہ تھا یہ بات تو یقینی ہے کہ کوئی بھی فن کار اپنے ماحول سے آنکھیں نہیں چرا سکتا وہ اٹھتے بیٹھتے جس ماحول کو اپنے اطراف دیکھے گا تو فطری طور پر وہ اس کی تخلیقات کا موضوع بنے گا یہی صورت حال غیاث احمد گدی کے ساتھ پیش آئی۔غیاث احمد گدی کے افسانوں کے زیادہ تر کردار مفلس ہی نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زیادہ تر کرداروں کا تعلق غریب کرسچین گھرانوں سے ہے۔ایسے غیر مسلم جن کے گھر کھانے کو کچھ بھی نہیں محض دو وقت روٹی کے لیے وہ کرسچین بننے پر مجبور ہیں اور پیٹ کی خاطر اپنا مذہب تک بدلنے کو تیار ہیں۔غیاث احمد نے انھیں کرداروں کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ایسے افسانوں میں ان کی دلچسپی کرداروں سے زیادہ مسائل پر ہوتی ہے تاکہ حقیقت حال بجا طور پر بیان کی جا سکے۔

غیاث احمد گدی تہذیبی نقطۂ نظر سے ایسے واحد فن کار ہیں جن کے افسانوں میں کردار تہذیبی پس منظر کا حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ یہ کردار محبت اور جنس کے موضوع پر ایک انجانی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔''خانے تہہ خانے''، ''سائے اور ہم سائے'' اور ''اندھے پرندے کا سفر'' ایسی کہانیاں ہیں جن میں یہ عناصر واضح طور پر تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ان کے افسانوں میں کردار مرکزی حیثیت رکھتے ہیں چھوٹا ناگپور میں برسوں سے کرسچین خاندان بسے ہوئے ہیں جہاں عیسائی مشنریوں کے ادارے بھی ہیں جو آدی واسیوں کے درمیان کام کر رہے ہیں۔آزادی کے بعد ان عیسائی خاندانوں کی زندگی میں نمایاں تبدیلیاں آئیں انھیں لوگوں کی زندگی کو غیاث احمد گدی نے اپنا موضوع بنایا ان کے افسانوں میں فکر کی گہرائی بھی ملتی ہے لیکن ان کے خیالات و تجربات کسی خاص نظام فکر کی نمائندگی نہیں کرتے ان کا انداز فکر ذاتی ہے جو کسی خاص فلسفے سے متاثر یا جڑا ہوا نہیں ہے۔

اقبال مجید کا شمار بھی ایسے ہی فن کاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے ساٹھ کی دہائی میں اپنی شناخت قائم

کی۔اقبال مجید کا پہلا افسانہ ''عدو چچا'' یوں تو کسی شخص کا خاکہ نظر آتا ہے لیکن اس میں کہانی پن بھرپور ہے اور اس میں کہیں بھی کمی نظر نہیں آتی۔انھوں نے افسانہ نگاری کے میدان میں ایک الگ شناخت بنائی ہے۔ وہ کسی اصول وقواعد کے پابند نہیں بلکہ کھلے ذہن اور آزاد قلم کے مالک ہیں، یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے افسانے لکھے ہیں۔سماجی و سیاسی حالات کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں جنسی حالات و واقعات کی منظرکشی نہایت دلکش انداز میں کرتے ہیں۔ان کے افسانے کا کردار ہمارے ہی عہد اور ماحول میں سانس لیتا نظر آتا ہے۔اقبال مجید ان کرداروں کے احساسات وجذبات کی ترجمانی اس انداز سے کرتے ہیں کہ قاری کو وہ بذات خود اپنی کہانی معلوم ہونے لگتی ہے۔

اقبال مجید کے ابتدائی افسانوں میں ہی زبان وبیان کی خامی کم کم ہی نظر آتی ہے اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ وہ ابتدا ہی سے منجھے ہوئے افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔ان کی ابتدا اس وقت سے ہی ہوتی ہے جب ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دو بھیگے ہوئے لوگ'' شائع ہوکر مقبول ہوا۔اردو افسانے میں جو کمی محسوس کی جارہی تھی اس مجموعے کے ذریعے وہ خلا پُر ہوگیا۔جب ان کا دوسرا مجموعہ ''ایک حلفیہ بیان'' منظرعام پر آیا تو قارئین کو اقبال مجید سے زیادہ امیدیں وابستہ ہوگئیں اور ''شہر بدنصیب'' تک آتے آتے وہ اپنا لوہا منوانے میں کامیاب ہوگئے۔انھوں نے ان مجموعوں میں کہانی کے جوہر کی پاسداری کی۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ علامت، استعارے اور حکایتی اسلوب کا استعمال بھی فن کاری کے ساتھ کرتے ہیں۔

اقبال مجید کی تخلیقات جس دور میں منظرعام پر آئیں اس دور میں موجودہ افسانہ نگاروں کی ایک بڑی کھیپ لکھنؤ میں موجود تھی جن میں رام لعل، حیات اللہ انصاری، رتن سنگھ اور عابد سہیل کے نام نمایاں ہیں۔ ان کی تحریروں میں ترقی پسندی کے اثرات ہیں لیکن جدیدیت کے دخل سے بھی انکار ممکن نہیں۔اس کی دلیل یہ ہے کہ ان کی بہت سی تحریریں ''شب خون'' میں تواتر کے ساتھ شائع ہوئی ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی ذہنی نشو ونما ترقی پسندی کے دورعروج میں ہوئی تھی اور اقبال مجید کا تعلق بھی اس تحریک سے باقاعدہ رہا ہے۔اس لیے ان کی کہانیو میں انسان دوستی اور دردمندی کی شدید خواہش کے عناصر کثرت سے ملتے ہیں اور یہ خوبیاں ان کے ابتدائی افسانوں میں محسوس کی جاسکتی ہیں۔انھوں نے اردو فکشن کی روایت سے بھرپور استفادہ کیا۔انھوں نے سماجی وعصری مسائل کے ساتھ ساتھ سیاسی مسائل کو بھی بڑی

خوبصورتی سے اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔عہد حاضر کی مصروف ترین زندگی اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل، رشتوں کا ٹوٹنا اور بکھرنا اور قدروں کے زوال کو اقبال مجید نے بالخصوص اپنا موضوع بنایا ہے۔ان کی تخلیقات کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سیاسی موضوعات سے انھیں خاص لگاؤ ہے اس لیے سیاست کو مدنظر رکھ کر لکھی گئی کہانیاں زیادہ اثر انگیز ہوتی ہیں۔فن کار نے سماجی ناانصافیوں اور معاشی ناہمواریوں کے خلاف بھی خوب لکھا ہے۔فرقہ وارانہ فسادات ہوں یا ان سے پیداہ شدہ مسائل سب کا احاطہ ان کی نظروں نے کیا ہے۔

اقبال مجید کو کردار نگاری میں بھی مہارت حاصل ہے۔وہ اپنے افسانوں اور ناولوں میں کردار کے خدوخال کو بہت خوبصورتی کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔وہ اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ کون سا کردار کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور اسی مناسبت سے وہ مکالموں کا بھی انتخاب کرتے ہیں۔زبان کا روایتی استعمال ان کے افسانوں کو نئی سمت عطا کرتا ہے ضرورت کے لحاظ سے وہ عبارت میں انگریزی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ان کے ضومعنی الفاظ و جملے عبارت میں تہہ داری پیدا کردیتے ہیں۔تلخ حقائق کا اعتراف کرنے میں وہ کسی قسم کی ہچکچاہٹ کا اظہار نہیں کرتے۔اس طرح ان کے بیشتر افسانوں میں اعتراف Confession کی کیفیت پائی جاتی ہے جو فن کار کے کہانی میں مکمل طور پر محو ہونے کی دلیل ہے۔تلخ حقائق کے بیان میں ترش روئی وطنزیہ انداز کی سہولت ناگزیر ہے۔لہٰذا ان کے یہاں بھی جا بجا طنز کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔تلخ حقائق کے بیان میں وہ کہیں کہیں حد سے تجاوز کرجاتے ہیں اور احمد ہمیش کی طرح ایسی گھنونی، گھنونی باتوں کا تفصیل سے ذکر کرتے ہیں جس سے قاری کی طبیعت مکدر ہوجاتی ہے۔ کچھ حقائق ایسے ہوتے ہیں جن کا پردۂ خفا میں رہنا ہی بہتر ہے ان کی طرف اشارہ کردینا ہی کافی ہوتا ہے۔

انور سجاد (۱۹۳۵ء-۲۰۱۹ء) نے ابتدا میں روایتی مزاج واسلوب کی کہانیاں لکھیں۔ان کے پہلے مجموعے ''چوراہا'' (۱۹۶۴ء) میں روایتی افسانے بہ کثرت ملتے ہیں۔لیکن جلد ہی انھوں نے جدیدیت کا اثر قبول کیا اور علامات واستعارہ سازی ان کے اسلوب کی خصوصیت بن گئی جدیدیت کے حوالے سے ان کی اصل شناخت ''استعارے'' ۱۹۷۰ء سے قائم ہوئی۔انور سجاد نے وجودیت اور سرئیلزم سے خود کو وابستہ کیا اور موضوعات وفن کے حوالے سے ان اصطلاحات کو اپنے افسانوں میں برتا۔

انور سجاد کے افسانوں پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کے افسانے اس حد تک مبہم ہوتے ہیں کہ ان کی ترسیل و ابلاغ اور تفہیم میں دشواری پیش آتی ہے قاری افسانہ پڑھتے ہوئے الجھن کا شکار ہوجاتا ہے اور کہانی کا تسلسل بھی متاثر ہوتا ہے۔ان مسائل کی وجہ یہ ہے کہ انور سجاد تکنیکی طور پر کردار و واقعات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے وہ پلاٹ کے مقابلے ماحول اور فضا پر توجہ دیتے ہیں۔ وجود کی معنویت کی تلاش میں وہ کردار کے خارجی پہلو کے بجائے اس کے داخلی تاثر کو گرفت میں لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کی فضا نامانوس لگتی ہے اور ابلاغ میں مشکلات بھی پیدا ہوتی ہیں۔

انور سجاد کے لہجے میں جھنجھلاہٹ ضرور ہے لیکن اس سے ان کے فنی شعور و سنجیدگی پر کوئی اثر نہیں پڑتا ان کے افسانے عصری حسیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اپنے عہد کے جبر اور تہذیبی و معاشرتی کٹاؤ کو برا بھلا کہنے اور اس کے خلاف نعرہ لگانے کے بجائے اسے ایک سنجیدہ فکر کے ذریعہ فنی پختگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ان کے موضوعات کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں لیکن فنی زاویوں میں تنوع بھی ہے اور تازگی بھی۔ انھوں نے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی جنسی الغرض ہر قسم کے مسائل پر قلم اٹھایا۔

انور سجاد کی کہانیاں اپنی تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے منفرد ہیں۔سرریلسٹک انداز کی بدولت ان کی کہانیوں میں نہ تو پلاٹ سازی کا روایتی انداز ہے اور نہ ہی ماحول بندی و مکالمہ نگاری کی کلاسیکی بندشوں کی پیروی۔ وہ انتظار حسین کی طرح صوفیانہ وارداتوں اور حکایت و ملفوظات سے کام لینے کی کوشش بھی نہیں کرتے بلکہ زندہ ذہنی و حسی شعور کو بروئے کار لاتے ہیں اگر چہ انھوں نے دیومالائی عناصر اور اساطیر سے بھی استفادہ کیا ہے لیکن زیادہ تر علامتیں عصری شعور سے وابستہ ہیں۔ وہ اپنے عصر کی مابعدالطبیعاتی سطح پر رہ کر افسانے لکھتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی تکنیکوں میں ابہام و پیچیدگی کے عناصر زیادہ ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی ان کے افسانوں کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت بنتے ہیں، اس لیے کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعے مشخص کرتے ہیں جو انھیں کسی

طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعہ تقریباً
دیومالائی فضا سے متعلق کردیتے ہیں اور وہ خط مستقیم کے بجائے دائرے
کا تاثر پیدا کردیتے ہیں۔''۲۳؎

انور سجاد بہ طور پیشہ ڈاکٹر تھے۔ لہٰذا انھوں نے امراض کے زوایے سے انسانی کرب کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ ان کا اصل کارنامہ انسانی جذبات کی مصوری ہے جہاں سیاست اور جبر واستحصال میں جکڑے ہوئے، دبے ہوئے اور زخم خوردہ ایشیائی انسان ہیں ہم اکثر چیخ پڑتے ہیں کہ ماحول میں بڑی گھٹن ہے، گھٹن بڑھتے بڑھتے بیماری بن جاتی ہے، کساوٹ اور جکڑن میں سانس لینا دوبھر ہوجاتا ہے۔ ہم اس گھٹن کو اپنا ہی عارضہ سمجھ لیتے ہیں لیکن انور سجاد کے ساتھ ایسا ہرگز نہیں ہے وہ ان سے تدارک کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

انور سجااد کے افسانوں کی بات کی جائے تو '' گائے، سنڈریلا، چھٹی کا دن، کینسر، پرندے کی کہانی اور کونپل'' وغیرہ ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

انور سجاد کی کہانی '' گائے'' کا شماران کی اہم کہانیوں میں ہوتا ہے۔ یہ جدیدیت سے متعلق ایک عمدہ کہانی ہے۔ یہ کہانی تو بالکل سادہ ہے لیکن اس کے اندرکئی پرتیں پوشیدہ ہیں۔ بات صرف اتنی ہے کہ ایک دبلی پتلی سی گائے ہے جو بوڑھی ہوچکی ہے۔ گھر کے افراد اسے بوچڑ خانے بھیجنے کی سوچتے ہیں۔ سوائے تکا کے (جسے گائے سے بے پناہ لگاؤ ہے) وہ گھر والوں کو گائے کا علاج کرانے کا مشورہ دیتا ہے لیکن گھر والوں کے سامنے اس کی ایک نہیں چلتی بالآخر گائے بوچڑ خانے چلی جاتی ہے۔

اس افسانے کا مطالعہ اگر آزادی کے تناظر میں کیا جائے تو گائے پر ہونے والے ظلم وستم کی انتہا انگریزی راج کی یاددہانی کراتی ہے۔ افسانہ علامتوں کا لبادہ اوڑھے اپنے تاثر میں وسیع منظرنامہ رکھتا ہے۔ گائے کو اگر جنگ آزادی کے مظلوم عوام تصور کرلیں تو پھر کہانی نیا دریچہ وا کرتی ہے۔ گھر کے افراد، انگریز ظالم افسران کا کردار نبھاتے نظر آتے ہیں اور 'تکا' ہماری سیاسی جماعتوں کا نمائندہ نظر آتا ہے۔ اس طرح گائے کو بہ طور علامت جتنے زاویوں سے دیکھیں گے کہانی کی اتنی پرتیں کھلتی چلی جائیں گی۔ علامات مزید واضح طور پر سامنے آجائیں گی۔

انور عظیم (۱۹۲۴ء-۲۰۰۰ء) کا اصل نام سید صدرالدین احمد ہے لیکن ادبی دنیا میں انور عظیم کے

نام سے معروف ہیں۔انھوں نے روسی ادب کا خاص طور پر مطالعہ کیا ہے۔اب تک پانچ افسانوی مجموعے اشاعت سے ہم کنار ہوکر داد تحسین حاصل کر چکے ہیں۔جن میں ''قصہ رات کا'' (۱۹۷۳ء) ''اجنبی فاصلے'' (۱۹۹۴ء)،''دھان کٹنے کے بعد'' (۱۹۹۹ء) ''لابوہیم'' (۲۰۰۰ء) اور''مردہ گھوڑے کی آنکھیں'' (۲۰۰۴ء) کافی اہم ہیں۔ بنیادی طور پر انور عظیم ترقی پسند ادیب تھے اس تحریک کی بہت سی نمایاں خصوصیات ان کے فن کا حصہ ہیں۔لیکن بعض اعتبار سے وہ ترقی پسند ادیبوں کی پہلی نسل سے مختلف ہیں اور کسی حد تک جدیدیت سے متاثر نظر آتے ہیں۔اپنے فکشن میں انھوں نے عام انسانوں کی زندگی کے نشیب و فراز اوران کے تجربات کی تصویر کشی بڑی باریک بینی کے ساتھ کی ہے اور سرمایہ دارانہ طبقے اور جاگیرداری نظام کا تجزیہ بھی خوبصورتی سے کیا ہے۔ان کے ناول اور افسانوں کے اکثر ہیرو عوامی تحریکوں سے وابستہ ہیں اور جنگ آزادی کی خاطر اپنی جان کی قربانی دینے سے پرہیز نہیں کرتے۔یہ سب باتیں انھیں ترقی پسندی سے قریب رکھتی ہیں لیکن ان کے یہاں وہ رجائی انداز نہیں یا اگر ہے بھی تو بہت کم ہے جو ترقی پسند ادیبوں کا طرۂ امتیاز ہے۔انور عظیم کے افسانوں میں بوڑھے، بیمار، پریشان حال اور مصیبت زدہ لوگوں کی زندگی کے بڑے المناک اور اثر انگیز مرقعے ملتے ہیں۔''دھرتی کا بوجھ''،''سات منزلہ بھوت''، ''پتھر کا سایہ بت'' اور کئی دیگر افسانوں میں یہ خصوصیت نمایاں ہے۔ان افسانوں میں وہ ''بیکٹ'' کے ناولوں سے متاثر نظر آتے ہیں، ان کا انداز وضاحتی ہے اور تفصیلات کا بیان کرتے وقت انھوں نے اکثر کھلے دل سے کام لیا ہے۔ یہاں تک کہ ان کا مرکزی خیال کبھی کبھی تفصیلات کے جنگل میں گم ہوجاتا ہے۔ ان کی نثر کہیں کہیں ابہام کا شکار بھی ہوجاتی ہے۔''کھوپڑی'' اس قدر مبہم کہانی ہے کہ اس کی علامتوں کا پتہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے۔ان کی افسانہ نگاری پر بحث کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

> ''انور عظیم کل بھی ترقی پسند تھے اور آج بھی ہیں لیکن زمانے کی ہوا انھیں
> ابہام کی طرف لے جاتی ہے ورنہ کھوپڑی جیسا افسانہ لکھنے کا کیا جواز؟
> انور عظیم اپنی پرانی روش پر زیادہ بہتر فنی مظاہرہ کر سکتے ہیں۔'' [۲۴]

انور عظیم کے فکشن میں سماجی ناہمواریوں کے مختلف رنگ اجاگر ہوتے ہیں ان کا ادبی سرمایہ اردو فکشن کی تاریخ میں ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

خالدہ حسین کا نام نئے اردو افسانے کے اہم ترین ناموں میں شامل ہے۔ اسی عہد میں افسانہ جدید رجحانات سے روشناس ہوا اور نئے اسلوب کی نشو ونما ہونے لگی۔ جدید افسانے کے تعلق سے بلراج مینرا اور انور سجاد سے تو لوگ پہلے ہی واقفیت رکھتے تھے، نئے لکھنے والوں میں خالدہ حسین اور سریندر پرکاش نے اپنی کہانیوں کی وجہ سے بہت جلد قارئین کا دھیان اپنی طرف کھینچا۔ خالدہ حسین نے ۱۹۵۴ء میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ ان کا پہلا افسانہ ''نغموں کی طنابیں ٹوٹ گئیں'' کے عنوان سے ۱۹۵۶ء میں ''قندیل'' لاہور میں شائع ہوا۔ ایک بوند لہو کی وہ افسانہ ہے جس سے انھیں ادبی شہرت حاصل ہوئی۔ یہ عجیب تاثر انگیز افسانہ تھا جس میں غم سے بے حس ہو جانے والے ایک کردار کی اندرونی کیفیت کی تصویر کشی کی گئی تھی۔ خالدہ حسین کے قلم سے ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۵ء کے درمیانی عرصے میں یکے بعد دیگرے کئی اہم افسانے وجود میں آئے جن میں ''ہزار پایہ''، ''نام کی کہانی'' اور ''آخری سمت'' قابل ذکر ہیں۔

خالدہ حسین کا افسانوی سفر نصف صدی پر محیط ہے۔ اس اعتبار سے ان کی افسانوی زندگی کو دو حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ پہلا دور ۱۹۵۴ء سے ۱۹۶۵ء تک محیط ہے۔ اس دور میں انھوں نے اپنی شناخت قائم کی۔ ''سواری، ہزار پایہ، آخری سمت اور منی'' اس دور کی کامیاب تخلیقات ہیں۔ ۱۹۶۵ء میں شادی کے بعد انھوں نے لکھنا ترک کر دیا اور یہ سلسلہ تیرہ سال تک جاری رہا لیکن انھوں نے ۱۹۷۹ء میں ''آدھی عورت'' لکھ کر لوگوں کو خوشگوار حیرت میں ڈال دیا۔ یہیں سے ان کے دوسرے دور کا آغاز ہوا جو اب تک قائم ہے۔

خالدہ حسین دو پہلوؤں سے اردو افسانے کی تاریخ میں اہمیت رکھتی ہیں۔ اول یہ کہ پہلی خاتون ہیں جنھوں نے جدید اردو افسانے میں اس وقت قدم رکھا جب یہ اپنے آغاز میں ردو قبول کی منزلوں میں تھا اور دوم یہ کہ جدید اردو افسانے کو معتبر بنانے کے سلسلے میں جن چند تخلیق کاروں نے تسلسل کے ساتھ لکھا۔ علامت، اساطیر اور استعاراتی انداز سے افسانے کو مالا مال کرایا ان میں خالدہ حسین کا نام اہمیت کا حامل ہے۔

خالدہ حسین نے اردو افسانے کو نیا لہجہ اور نئی معنویت عطا کی۔ ان کے افسانوں میں خارج کی واقعیت سے ہٹ کر باطن کی کہانی علامتی انداز میں بیان ہوئی ہے۔ ان کی فکر انگیز کہانیاں ایک نئی دنیا کا دروازہ کھولتی ہیں جو قاری کی خود اپنی ذات کی پہچان میں معاون ثابت ہوتا ہے مگر ان کی کہانیوں کا دائرہ

صرف ذات کے اسرار تک پھیلا ہوا نہیں ہے بلکہ وہ اسرار کائنات کے اندر جھانکنے کی کوشش بھی کرتی ہیں۔ ذات اور کائنات کے اسرار کی دھند ان کی کہانیوں میں کہیں دبیز اور کہیں اتنی ہلکی ہے کہ اس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے افسانے ''زمین'' اور ''سرنگ'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

خالدہ حسین نے اپنے افسانوں میں وجودیت سے بھی استفادہ کیا ہے زندگی کے چھوٹے بڑے ڈر، قدم قدم پر فیصلے کے اختیار کا خوف، تنہا رہ جانے اور جبر کے دائروں میں اسیر ہو جانے کا کرب، ذات کے ٹوٹنے، بکھرنے اور یقین و بے یقینی کی اذیت یہ سب ان کی کہانیوں کے وجودی رویے ہیں۔ ان کے لہجے میں توازن اور ٹھہراؤ ہے اور دھیما پن بھی پایا جاتا ہے۔

خالدہ حسین کی کہانیوں میں ذات کے حوالے سے عدم تحفظ کا احساس عورت کے علامتی پیکر کے ساتھ پیوست ہو کر اور بھی اذیت ناک بن جاتا ہے۔ عورت کی بے بسی، مظلومیت اور غیر تہذیب یافتہ سماج میں اس کی بے چارگی کی مختلف تصویریں خوف اور دہشت کے عناصر کو مزید گہرا کر دیتی ہیں۔ ''ایک رپورتاژ، سواری اور پہچان'' میں یہ عناصر واضح طور پر اپنی شناخت کراتے ہیں اور انسانی بے بسی میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ ان کے یہاں خارجی دنیا اور انسان کے باطنی منظر نامے کا نقشہ کہانی میں ساتھ ساتھ مرتب ہوتا ہے اس لیے ان کی کہانیاں اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک گہرا وجودی آہنگ رکھتی ہیں اور کئی معنوی سطحوں پر ایک ساتھ متحرک نظر آتی ہیں۔ اس کے باوجود خالدہ حسین کو کوئی کہانی کبھی گنجلک نہیں ہوتی۔

عورت کے عدم تحفظ کا احساس خالدہ حسین کا بنیادی موضوع ہے جب کہ خوف، اذیت اور تشکیک عورت کا زوال سے مقدر، عالمی سچائیاں یکے بعد دیگرے رد ہوتی چلی جاتی ہیں اور زندگی سے رفتہ رفتہ گزشتہ اقدار کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور عدم تحفظ کا احساس بڑھتا چلا جاتا ہے اور یہی خالدہ حسین کے افسانوں کا بنیادی طرز احساس ہے۔ خالدہ حسین کے یہاں خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک سر اٹھاتے ہیں۔ یہ سب اس کے باوجود کہ خالدہ حسین کے بیشتر افسانوں کا منظر نامہ درمیانہ درجے کے گھریلو ماحول سے ترتیب پاتا ہے۔ جانے پہچانے کردار فن کاری کے اعلیٰ نمونے اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں ان کے کردار تجریدی اور ڈرامائی کیفیت کی فضا بندی کرتے ہوئے زندگی کے وسیع تناظر میں سوالیہ نشان بن کر پھیل

جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ڈرامائی کیفیت سے سرشار بہتے ہوئے وقت کے وسیع تناظر میں ''ایک رپورتاژ'' مامتا کا استعارہ ہے۔ یہ افسانہ ہجرت کے تجربے، جبر کی انتہائی صورتوں اور انا کی رواں منافقت کی تین پتریں لیے ہوئے ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ خالدہ حسین کے پہلے دور سے متعلق افسانوں میں ''سواری'' کے بعد ''ایک رپورتاژ'' ان کا نمائندہ افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ ان کے یادگار افسانوں میں ایک بوندلہوکی، ہزار پایہ اور آدھی عورت وغیرہ شامل ہیں۔

جوگندر پال (۱۹۲۵ء-۲۰۱۶ء) نے افسانہ نگاری کی ابتدا ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ کی۔ ان کا پہلا افسانہ ''تیاگ سے پہلے'' ۱۹۴۵ء کے ''ساقی'' میں شائع ہوا۔ ''دھرتی کا لال، میں کیوں سوچوں، رسائی، لیکن، کھلا، اور بستیاں'' وغیرہ ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ ان کے افسانوں میں جو مسائل بیان ہوئے ہیں ان سے ترقی پسندی واضح ہوجاتی ہے۔ ان کا افسانہ ''بھوک'' غربت اور مفلسی کی عکاسی کرتا ہے۔ فن کار کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ ہندوستان ایک غریب ملک ہے اور سماجی نابرابری ہمارے ملک کو دیمک کی طرح کھائے جارہی ہے۔ جوگندر پال نے افسانوں کے علاوہ ناول بھی لکھے ہیں۔ جن میں نادید، ایک بوندلہوکی، پار پرے اور خواب رو خاص طور سے اہم ہیں۔ ناول ''نادید'' میں پہلی دفعہ نابینا کردار دکھائی دیتے ہیں۔ کرداروں کی شکل میں تو نابینا لوگ پہلے بھی کہانی کا حصہ بنتے رہے ہیں لیکن جوگندر پال نے اس ناول میں مکمل طور پر انھیں لوگوں کے مسائل پر گفتگو ہوئی ہے۔

جوگندر پال نے کچھ عرصے تک اپنے عہد کی مقبول کہانیوں سے متاثر ہوکر بھی کہانیاں لکھیں اور وقت کی بازگشت کے ساتھ انھوں نے یہ نقطۂ نظر ظاہر کیا کہ واقعات اہم نہیں ہوتے، ان پر افسانہ نگار کے تاثرات اہم ہوتے ہیں۔ جوگندر پال کے یہاں معاشی غرض سے عارضی طور پر ترک وطن کرنے والے ہندوستانیوں کا تجربہ بھی ہے اور ساتھ ہی مختلف ثقافتوں کا شعور اور احساس بھی۔ ہندوستان میں آزادی سے گھومنے پھرنے والے ہمدرد انسان دوست شخص کو مختلف عقائد، زبانوں نظریوں اور عادتوں کے لوگوں سے ملنے سے انسانی فطرت اپنی دھرتی تہذیب کے تنوع اور نقطۂ ارتباط کے لیے سرگردانی کے حوالے سے جو تخلیقی تجربہ مل سکتا ہے وہ جوگندر پال کو ملا۔ مگر محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نہ کہیں ایک آنچ کی کمی ہے کہ ان کا نام صف اول کے افسانہ نگاروں میں شامل نہ ہوسکا حالانکہ ہر دور میں ان کی مقبولیت قائم رہی۔ ان کے یہاں

موت ایک آسیب کی مانند ہے۔ کہیں لاشوں کا پوسٹ مارٹم ہورہا ہے تو کہیں کوئی مردہ گم ہوگیا ہے یا کسی زندہ شخص کو مردوں میں شمار کیا جارہا ہے۔ اس لیے ایک آدھ افسانے کے سوا پھر یہ تکرار کا ماجرا نظر آتا ہے یا کہیں کہیں اس خوف پر قابو پانے کے لیے ستم ظریفی پیدا کرنے والا لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کا کینوس دوسرے افسانہ نگاروں کے مقابلے زیادہ وسیع ہے۔ ہندوستانی مسائل کے علاوہ بین الاقوامی مسائل پر بھی ان کی نگاہ ہے۔ جوگندر پال کے انھیں فنی نکات کے پیش نظر ڈاکٹر انوار احمد یوں رقم طراز ہیں:

> ''جوگندر پال کے نسبتاً بعد کے افسانے عالمی تناظر میں لکھے ہوئے ہیں اور زیادہ تر ان میں سفرناموں اور روزناموں کی چھاپ ملتی ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ اردو میں بہت کم افسانہ نگار ایسے ہیں جو گزشتہ نصف صدی سے شاداب قلم کے ساتھ لکھے چلے جارہے ہیں۔'' ۲۵

جوگندر پال کے فکشن میں ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے بھی تنوع پایا جاتا ہے۔ وہ عہد بہ عہد افسانے میں ہونے والی ترقی کے حصے دار رہے ہیں اور ہر دفعہ نئی سمتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جس کا اندازہ ان کے تواتر کے ساتھ شائع ہونے والے افسانوی مجموعوں سے بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ جوگندر صاحب کی افسانہ نگاری کا پہلا دور افریقہ میں گزرا یہ ان کی زندگی کا وہ دور ہے جب وہ کینیا اور دیگر افریقی ممالک میں رہے۔ ''دھرتی کا لال'' میں اس کی چھاپ جا بجا دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے وہ اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے افریقی زندگی کو اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہے۔ ملٹی ریشیل بھی اس ضمن میں قابل ذکر افسانہ ہے۔

جوگندر پال کے یہاں جزئیات نگاری اور منظرکشی کی اچھی مثالیں موجود ہیں اور زبان کی خوبیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ ان کی اپنی زبان پنجابی تھی انھوں نے انگریزی میں تعلیم حاصل کی اور اردو کو فنی وسیلۂ اظہار کے لیے منتخب کیا۔ ان تمام باتوں کا اثر ان کی تخلیقات پر پڑنا ایک فطری عمل تھا۔ ان کے یہاں ہندی اور انگریزی الفاظ کا استعمال جا بجا ملتا ہے۔ جدید افسانے کا ایک وصف شعری رویہ بھی ہے جوگندر پال کے یہاں اس رویے کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ ان کا افسانہ ''ربط کا انعقاد'' اس رویے کی عمدہ مثال ہے اس

افسانے میں تکنیک کا تنوع بھی پایا جاتا ہے۔ یہ افسانہ ایک خط کی شکل میں ہے ایک ایسا خط جسے واحد متکلم نے اپنے آپ سے مخاطب ہونے کے لیے اپنے ہی پتے پر لکھا ہے، یہ خط ڈاک کے ذریعے اسے واپس مل جاتا ہے اور وہ خود ہی اسے پڑھ کر سناتا ہے یہ ایک نیا تجربہ ہے جس میں خود کلامی کی صنعت بھی ہے اور اساطیری عناصر کی کارفرمائی بھی۔ واحد متکلم جسے مخاطب کرتا ہے اسکا نام رامائن ہے۔ وہ خود اپنے آپ کو رام فرض کر کے اپنی محبوبہ کو رامائن کہہ کر مخاطب کرتا ہے کہ اس کی ذات سے رام کی کہانی بیان ہوتی ہے۔ اسکے علاوہ رامائن بھی ایک پر اثر اساطیری کہانی ہے۔ شعور کی رو بھی ان کی تخلیقات میں نظر آتی ہے۔ شہری زندگی کی عکاسی بھی جوگندر پال کے افسانوں میں بخوبی کی گئی ہے۔ ''سواریاں'' اور ''بازدید'' اس کی عمدہ مثال ہیں۔ جن میں شہر کی برق رفتار مشینی زندگی اور وہاں کے باشندوں کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں انھوں نے آزاد تلازمۂ خیال سے کام لیا ہے۔ علامت نگاری کے بھی عمدہ نمونے ان کے یہاں موجود ہیں۔ اگر کہا جائے کہ جوگندر پال ہر عہد کے بدلتے رجحانات سے مطابقت قائم کر لیتے ہیں تو بیجا نہ ہوگا۔

۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کے دور میں مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ بہت سے قلم کار ایسے بھی ہیں جنھوں نے اپنے فن پاروں میں تجریدیت کا بھرپور استعمال کیا لیکن وقت کے ساتھ ان کے فن کی لو بھی جدیدیت کی طرح ماند پڑ گئی۔ ان افسانہ نگاروں کی فہرست کافی طویل ہے یہاں چند جدید فن کاروں کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے جنھوں نے اپنے فن پاروں میں علامت و تجریدیت کا سہارا لیا ان فن کاروں میں کلام حیدری، کنور سین، احمد یوسف، ظفر اوگانوی، منظر کاظمی، یوسف عارفی، م ق خان، انور خان، شفق، اختر یوسف، رضوان احمد، اکرام باگ، قمر احسن، انور قمر، حمید سہروردی اور عبید قمر کے نام کافی اہم ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ ساٹھ اور اسی کے دورانیے میں ان کے علاوہ بھی بہت سے فن کاروں نے اردو افسانے کی آب یاری کی۔ لیکن انھوں نے جدیدیت کا اثر کم قبول کیا بلکہ نہیں کے برابر کیا۔ البتہ علامت کو بہ طور فیشن ضرور برتا۔ ایسے فن کاروں میں جیلانی بانو، الیاس احمد گدی، نعیم کوثر، شفیع مشہدی، فیاض رفعت، محمود ایوبی، ش اختر، فیروز عابد اور خالدہ اصغر وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

کلام حیدری (۱۹۳۰ء-۱۹۹۴ء) نے یوں تو صحافت کا پیشہ اختیار کیا لیکن بنیادی طور پر وہ افسانہ نگار ہیں۔ ''آہنگ'' اس تعلق سے نہایت کامیاب رسالہ ہے جس نے جدیدیت کو فروغ دینے میں کافی

اہم رول ادا کیا۔ کلام حیدری نے ایک طرف ترقی پسند تحریک کے اثرات قبول کیے تو دوسری جانب جدیدیت کے رجحان سے بھی منسلک رہے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں تنوع داخل ہو گیا۔ کلام حیدری کا پہلا افسانہ ''بھابھی'' کے عنوان سے ''جدید اردو''، کلکتہ میں ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا۔ کلام حیدری کے چار افسانوی مجموعے اشاعت پذیر ہوئے جن میں ''بے نام گلیاں'' ۱۹۵۵ء، ''صفر'' ۱۹۴۷ء، ''الف لام میم'' ۱۹۷۹ء اور ''گولڈن جبلی'' ۱۹۸۳ء شامل ہیں۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''بے نام گلیاں'' کی قرات کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے انسانی دکھ درد کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے مسلم معاشرے کے بعض اہم سماجی مسائل پر بھی خوبصورتی سے قلم اٹھایا ہے۔ اس کے بعد کلام حیدری جدیدیت سے متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ تیور ان کے دوسرے مجموعے میں بہ طور خاص دیکھا جا سکتا ہے۔ اس طرح غور کیا جائے تو ''بے نام گلیاں'' اور ''صفر'' کے افسانوں میں فکری رویے کا فرق ہے اور اسلوب کا بھی۔ پھر یہ فرق اس وقت اور نمایاں ہو جاتا ہے جب فکری سطح اور طرز ادا کے معیار کے لحاظ سے دونوں میں کوئی مماثلت نظر نہیں آتی۔ انھیں خصائص کی طرف پروفیسر وہاب اشرفی توجہ دلاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میں اگر یہ کہوں کہ کلام حیدری Existentialist ہیں تو چونکنے کی ضرورت نہیں، میں یہ نہیں کہتا کہ انھوں نے کارل بارتھ، جبریل مارسل، ڈیگر گیگرے گار کو باضابطہ پڑھا ہے اور انھیں اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ مقصود یہ ہے کہ تشکیک، لی پیلزم، اجنبیت، قدروں کا انہدام، داخلیت، اپنی تلاش اور اقلیت کے خلاف بغاوت کا جو رجحان وجودیوں کے یہاں ملتا ہے وہ حیرت انگیز طور پر کلام حیدری کی افتاد طبع بھی ہے۔''[۲۶]

کنور سین (۱۹۲۹ء) کا شمار جدیدیت سے متاثر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ کنور سین بچپن سے ہی کلاسیکی ادب اور موسیقی سے بے پناہ دلچسپی رکھتے تھے۔ ٹیگور، موپاساں، ٹالسٹائی اور چیخوف ان کے پسندیدہ فن کار تھے لیکن ان کی ذہنی نشو و نما میں شیکسپیئر، کالی داس، غالب وغیرہ کی تخلیقات کا اہم رول رہا ہے۔ ان کا

پہلا مطبوعہ افسانہ ''برگد کا پیڑ'' ہے جو ۱۹۷۳ء میں شاعر میں شائع ہوا ان کے دو افسانوی مجموعے ''شاید والا معاملہ'' ۱۹۸۲ء اور ''ایک ٹانگ کی گڑیا'' اشاعت پذیر ہو چکے ہیں۔ کنور سین کے افسانوں کی تعداد پچاس سے زیادہ ہے جن میں ''گلیڈ ایٹر، بھومیا، دیو، اور ''اوپر کا پانی'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

کنور سین کے افسانے خاص مزاج رکھتے ہیں۔ انھوں نے ہندو دیو مالائی عناصر اور الفاظ و تراکیب کو اپنے افسانوں میں اس طرح برتا ہے کہ وہ ان کے اسلوب کی شناخت بن گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی جرأت مندی کا اظہار ہوتا ہے اور اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے وہ نئے نئے طریقے اختیار کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانے عام روش سے جدا معلوم ہوتے ہیں۔ کنور سین نے جدیدیت کا اثر قبول کیا اور انھیں اس بات کا بھی علم ہے کہ جدیدیت سے متاثر فن کار اپنے قاری سے لاتعلق نظر آتے ہیں لیکن انھوں نے اس ابہام کا کم استعمال کیا ہے تاکہ فن پارے سے قاری کا رشتہ قائم رہے اور اس میں لاتعلقی کا گمان نہ گزرے۔

سید احمد یوسف (۱۹۳۰ء–۲۰۰۸ء) نے ۱۹۴۹ء میں لکھنا شروع کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''ارادہ'' ۱۹۵۰ء میں ''نئی راہ'' میں چھپا۔ وہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے سرگرم رکن تھے، ان دنوں کم و بیش تین سال تک وہ ع یوسف کے نام سے لکھتے رہے۔ مگر بعد میں سہیل عظیم آبادی کے مشورے پر قلمی نام احمد یوسف اختیار کیا۔ ان کے چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ احمد یوسف کا پہلا افسانوی مجموعہ ''روشنائی کی کشتیاں'' ہے جو ۱۹۷۶ء میں منظر عام پر آیا، ''آگ کے ہم سائے'' ۱۹۸۰ء میں، ''۲۳ گھنٹے کا شہر'' ۱۹۸۴ء میں اور چوتھا اور آخری مجموعہ ''رزم ہو یا بزم'' ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا۔ یوں تو احمد یوسف نے ۱۹۴۹ء میں لکھنا شروع کیا لیکن بیچ میں ان کا قلم خاموش رہا اور ۱۹۰۴ء میں ''دیواریں'' کی تخلیق کے ذریعے انھوں نے اس خاموشی کو توڑا۔ افسانوں کے علاوہ احمد یوسف نے تین ناولٹ، خاکے، فیچرز، رپورتاژ کامیابی کے ساتھ لکھے اور لغت بھی مرتب کی۔ احمد یوسف کے ابتدائی افسانوں کے مطالعہ کے بعد ظاہر ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے عروج تک وہ نہ صرف اس تحریک سے وابستہ رہے بلکہ اپنے افسانوں میں انھوں نے ان عناصر کی نشاندہی کی۔ یعنی زندگی کے وہ تقاضے جن کا بیشتر حصہ سماجی استحصال پر مبنی ہے وہ افسانے کے خدوخال بھی بنے۔ یہ بات ان کے ابتدائی افسانوں کے بارے میں کہی جا سکتی

ہے لیکن بعد کے افسانوں میں جب افسانے نے روش بدلی اور زندگی کو دیکھنے اور بسر کرنے کے نئے انداز سامنے آئے تو احمد یوسف نے بھی یہ اثر قبول کیا اور ان کے اسلوب میں تبدیلی رونما ہوئی اور انھوں نے علامت، ابہام کا سہارا لے کر استعاراتی انداز اختیار کیا۔ اس ضمن میں 'پرندہ ایک نگار خانے کا'' ،''شادکامی کا دوسرا لمحہ'' ''تلوار کا موسم''، ''تین گھروں کی آبادی'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کے افسانوں میں طوالت بھی ہے اور کہانی اچانک شروع کر دیتے ہیں اور بتدریج اس کی کشمکش کو ختم کر دیتے ہیں۔ یہ صورت اختیار کرنے کے لیے وہ کہیں کہیں مکالموں کا سہارا لیتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کا اسلوب بوجھل نہیں بلکہ صاف ستھرا اور شگفتہ ہے۔

احمد یوسف کے اکثر افسانوں میں اساطیری انداز پایا جاتا ہے۔''وہ ایک شخص'' میں ایسی ہی فضا پیش کی گئی ہے جو مرکزی کردار 'مست' پر جو ایک انقلابی ذہنیت اور ترقی پسند خیالات کا مالک ہے کچھ اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ اس کی اپنی شناخت معدوم ہو جاتی ہے۔

جیلانی بانو کی پیدائش اتر پردیش کے شہر بدایوں میں ۱۹۳۳ء میں ہوئی۔ ان کے والد علامہ حیرت بدایونی ملازمت کے سلسلے میں پورے خاندان کے ساتھ حیدرآباد منتقل ہو گئے اور مستقل وہیں رہنے لگے۔ جیلانی بانو کا پہلا افسانہ ''موم کی مریم'' ہے جو ماہنامہ ''ادیب'' لاہور میں شائع ہوا۔ جیلانی بانو اپنے ناول ''ایوانِ غزل'' کی وجہ سے زیادہ مشہور ہوئیں لیکن افسانہ نگاری میں بھی انھوں نے اپنی انفرادیت قائم کی۔ ان کے تین افسانوی مجموعے بھی منظر عام پر آ چکے ہیں جن میں ''روشنی کے مینار''، ''نروان'' اور ''کن'' اہم ہیں۔

جیلانی بانو ترقی پسند تحریک سے متاثر تھیں لیکن انھوں نے دیگر رجحانات سے بھی فائدہ اٹھایا۔ جیلانی بانو کے بہ حیثیت ناول نگار زیادہ مشہور ہونے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ان کے افسانوں کو زیر غور نہ لایا جائے ان کے مشہور افسانوں میں ''اسکوٹر والا، ستی وساوتری، آئینہ، نروان اور چابی کھو گئی'' وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں نفسیات کو بھی موضوع بنایا۔ ''اسکوٹر والا'' اس موضوع پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے میں بچے اور اس کی ماں کی نفسیات کو پیش کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں عورتوں اور مردوں کی جنسی کج روی کا بھی گہرا مشاہدہ ملتا ہے۔ ایسے تلذذ کی کیفیت نہیں پائی جاتی بلکہ

واقعات وسانحات کی عملی، تخلیقی حیثیت نمایاں ہے۔ جیلانی بانو کا فن واقعتاً انسانی گراوٹوں کو آئینہ دکھانے کا فن ہے جہاں وہ انسانی ہم دردی کی شیرینی سے سرشار نظر آتے ہیں۔ وہیں ان کی سفاکیت کو بھی بھلایا نہیں جاسکتا۔ ان کے زیادہ تر افسانوں کا پس منظر حیدرآباد کا مخصوص جاگیردارانہ نظام ہے، ان کی سماجی حقیقت نگاری پر پریم چند کا رنگ غالب ہے۔ افسانہ ''آئینہ'' میں بوڑھی ماں معاشی بدحالی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی بے حسی اور اخلاقی کمزوری کے سبب اپنے بیمار ہونے کی غذا چرا کر اپنا پیٹ بھر لیتی ہے لیکن پریم چند کے افسانے کفن کے مادھو اور گھیسو کی طرح اس کے دل و ذہن کو جرم کا کوئی احساس نہیں ہوتا۔ ڈریم لینڈ، نروان، چھٹکارا، چھمیا، رات کے مسافر، چوری کا مال، ستی ساوتری اور تلچھٹ میں سماجی حقیقت نگاری کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔

الیاس احمد گدی (۱۹۳۳ء-۱۹۹۷ء) باقاعدہ تعلیم تو حاصل نہیں کر سکے لیکن اردو زبان سے شغف کے سبب اردو رسائل و جرائد کا مطالعہ مسلسل جاری رہا اور انھیں کتابوں کے مطالعے سے ان کا تحریری شعور بھی بیدار ہوا، ان کا پہلا افسانہ ۱۹۴۸ء میں ماہنامہ ''افکار'' بھوپال میں چھپا۔ الیاس احمد زود نویس نہیں تھے اسی لیے چالیس سال کے دورانیے میں دو افسانوی مجموعے شائع ہوسکے۔ پہلا مجموعہ ''آدمی'' کے عنوان سے ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا، دوسرا افسانوی مجموعہ ''تھکا ہوا دن'' کے نام سے ۱۹۹۱ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ الیاس احمد گدی کی شہرت اس وقت بام عروج پر پہنچی جب انھوں نے اپنا شاہکار ناول ''فائر ایریا'' ۱۹۹۶ء لکھا۔ اس ناول نے انھیں شہرت دوام عطا کی یہی وجہ ہے کہ الیاس احمد گدی افسانہ نگاری کے حوالے سے زیادہ مشہور نہیں بلکہ بحیثیت ناول نگار زیادہ معروف ہوئے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ان کے افسانوں کو نظرانداز کردیا جائے، ان کے افسانوں میں عجائب سنگھ اور ٹام جیفر سنگھ کے ''پنجرے'' کافی اہم ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں پہلی مرتبہ ان پیچیدہ مسائل کو جگہ دی جن کا تعلق کوئیلے کی کان اور مزدوروں سے ہے، ان مسائل کے بیان میں ان کی فنی مہارت کا بڑا دخل ہے۔ اس سے قبل سہیل عظیم آبادی اور غیاث احمد گدی نے بھی ان موضوعات پر خامہ فرسائی کی لیکن الیاس احمد نے ان مسائل کے بیان کے ذریعہ اپنا اختصاص قائم کیا۔

سید شفیع الزماں مشہدی ولد سید امیر الدین تعلیمی سند کے مطابق ۷/نومبر ۱۹۳۹ء کو گیا (بہار) میں پید

اہوئے اورادبی دنیا میں شفیع مشہدی کے نام سے شہرت پائی۔انھوں نے جدیدیت کوفروغ دینے میں اہم کردارادا کیا۔شفیع مشہدی تین حیثیتوں سے مشہور ہیں وہ افسانہ نگار ہیں، ڈرامہ نویس ہیں اور شاعر بھی ہیں۔ادب میں ان کی شناخت بہ حیثیت افسانہ نگار مسلم ہے۔شفیع صاحب کے اب تک تین افسانوی مجموعے منظرعام پرآ چکے ہیں۔پہلا مجموعہ ''سبزلہو'' کے عنوان سے ۱۹۷۶ء میں چھپا۔دوسرا ''سبز پرندوں کا سفر'' ۱۹۸۹ء میں اورآخری مجموعہ ''سلسلۂ روز وشب'' کے نام سے ۲۰۱۱ء میں چھپا۔انھوں نے ابتدا میں س. ش مشہدی کے نام سے لکھنا شروع کیا لیکن بعد میں شفیع مشہدی کے نام سے شہرت پائی۔''سنی حکایت ہستی'' کے عنوان سے شفیع صاحب کی کلیات بھی منظرعام پرآ چکی ہے جسے ۲۰۱۸ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے بہار اردو اکادمی کے مالی تعاون سے شائع کیا۔شفیع مشہدی کے افسانوں میں آج کی زندگی کا عکس صاف طور پر جھلکتا ہے۔اختصار وجامعیت ان کے افسانوں کا نمایاں وصف ہے۔ان کے یہاں زندگی کے نہاں خانوں میں جھانکنے کا عمل نمایاں ہے۔یہ دروں بینی انھیں پیچیدہ اور گنجلک نہیں بناتی۔شفیع مشہدی نے عہد حاضر کی سچائیوں کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے اور بعض ازلی وابدی صداقتوں پر بھی قلم اٹھایا ہے۔''طوطے کا انتظار اور'' شام ڈھلے'' جیسے افسانوں میں وہ خاصے ناسٹیلجک (Nostalgic) نظر آتے ہیں۔شفیع مشہدی کا امتیاز یہ ہے کہ جدیدیت کے عہدعروج میں افسانے لکھنے کے باوجود غیرضروری ابہام اور استعارہ سازی سے گریز کیا اور اگر کہیں استعاراتی اسلوب اپنایا بھی تو اس بات کا خیال رکھا کہ قاری کو ان کے افسانوں کی قرات کے دوران ان کے معنی ومفاہیم کو سمجھنے میں دشواری نہ ہو۔

سید محی الدین ظفر اوگانوی (۱۹۹۶ء-۱۹۳۹ء) جدیدیت کے حوالے سے بے حد اہم افسانہ نگار سمجھے جاتے ہیں۔ان کا پہلا افسانہ ''ماروا سی چھولے'' کے عنوان سے منظرعام پرآیا جو رسالہ ''صنم'' میں ۱۹۵۸ء میں چھپا۔اس کے بعد جب جدیدیت کی لہر آئی تو انھوں نے اپنے فن کو وسعت دی اور جدیدیت کے حوالے سے افسانے لکھے جن کی تفہیم اچھے خاصے ذہن کے لیے چیلنج بن گئی۔لایعنیت، بے چہرگی، قدروں کا انہدام جیسے موضوعات نے ان کے افسانوں کو خاص شناخت عطا کی۔گویا ان کا رشتہ وضاحتی افسانوں سے منقطع ہو گیا۔ان کے افسانوں کا واحد مجموعہ ''بیچ کا ورق'' ۱۹۷۷ء میں چھپا۔ظفر اوگانوی نے جدیدیت کو استحکام بخشنے کے لیے ''اقدار'' کے نام سے ایک رسالہ بھی نکالا۔اس کے چند شمارے ہی

نکلے تھے کہ مالی مشکلات کی وجہ سے رسالہ بند ہو گیا لیکن جدیدیت کے اچھے رسالوں میں اس کا شمار ہونے لگا تھا۔ مجموعہ ''بیچ کا ورق'' کے اکثر افسانے ابہام ہی نہیں ایقان کی منزلوں میں آتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ جن کی تفہیم میں اچھے خاصے ذہن کو مشکلیں درپیش ہوتی رہی ہیں۔

منظر کاظمی (۱۹۴۰ء-۲۰۰۰ء) کا شمار جدیدیت کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں کا فقط ایک مجموعہ ''لکشمن ریکھا'' کے عنوان سے ۱۹۹۱ء میں چھپا۔ منظر کاظمی کے افسانوں میں قاری کے دل و دماغ کو جھنجھوڑنے کی قوت موجود ہے کیونکہ انھوں نے سیاست و معاشرت کے ساتھ اسلامی، تاریخی اور سماجی مسائل کو بھی اپنے افسانوں میں بہ طور علامت پیش کیا ہے۔ ''سیاہ غلاف'' اور ''کالے جبریل''، ''میرے حصے کی نیند''، ''ایک کجلائی ہوئی شام''، تماشا جاری ہے'' وغیرہ اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ منظر کاظمی کے کچھ افسانے مندرجہ بالا افسانوی مجموعے کا حصہ نہیں ہیں۔ ان افسانوں میں ایک قابل ذکر افسانہ ''ٹاور آف بے بی لون'' ہے۔ اس افسانے کا پس منظر بابری مسجد کی شہادت ہے۔ اس موضوع پر بہت سے فنکاروں نے تخلیقات پیش کی ہیں۔ منظر کاظمی کا یہ افسانہ اس لیے بھی اہم ہے کہ انھوں نے کئی نکات کو بہ طور علامت اس افسانے میں پیش کیا ہے۔

مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ محمود ایوبی، ش اختر، م ق خان، شفق، محمد اکرام الدین باگ، انور خان، انور قمر، حمید سہروردی، عبدالکریم، عبید قمر، خالدہ اصغر، قمر احسن، محمد منشایاد، اسد محمد خاں، رشید امجد وغیرہ نے بھی جدیدیت کے تحت افسانے لکھے، اسی فہرست میں شفیع جاوید کا نام بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

○

حواشی:

(۱) ڈاکٹر تاراچند، اہل ہند کی مختصر تاریخ، اردو اکیڈمی، دلی (رجسٹرڈ) یونین پرنٹنگ پریس، دہلی ۱۹۸۰ء، ص: ۴۷۹-۴۸۰

(۲) ڈاکٹر آدم شیخ، مرزا رسوا: حیات اور ناول نگاری، نسیم بک ڈپو، لاٹوش روڈ لکھنؤ ۱۹۸۱ء، ص: ۳۶

(۳) قاضی محمد عدیل عباسی، تحریک خلافت، ترقی اردو بورڈ نئی دہلی، ۱۹۷۸ء، ص: ۵۵

(۴) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ایڈیشن ۲۰۱۵ء، ص: ۱۹-۲۰

(۵) وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، مکتبہ جدید نئی دہلی ۲۰۰۲ء، ص: ۴۷

(۶) وقار عظیم، فن افسانہ نگاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص: ۱۷

(۷) آغا مسعود رضا خاکی، اردو افسانے کا ارتقا، مکتبہ خیال لاہور، ۱۹۸۷ء، ص: ۱۵۵

(۸) مرزا حامد بیگ، اردو ادب کی شناخت، اورینٹ پبلشرز، لاہور ۲۰۰۷ء، ص: ۱۴

(۹) بحوالہ انوار احمد، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، براؤن بک پبلشرز، نئی دہلی ۲۰۱۴ء، ص: ۴۱

(۱۰) ڈاکٹر صادق، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، دہلی طبع اول ۱۹۸۱ء، ص: ۱۲۶

(۱۱) نکات مجنوں، مجنوں گورکھپوری، کتابستان، الہ آباد، اکتوبر ۱۹۵۷ء، ص: ۳۱۵

(۱۲) جدید اردو ادب، جرمنی، شمارہ نمبر ۳، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۴ء، ص: ۷۰

(۱۳) عبادت بریلوی، اردو افسانہ نگاری پر ایک نظر، مکتبہ اردو، لاہور ۱۹۵۱ء، ص: ۳۱۶

(۱۴) اردو افسانہ، مجنوں گورکھپوری، ایوان اشاعت گورکھپور، ۱۹۳۵ء، ص: ۱۲۹

(۱۵) عبادت بریلوی، اردو افسانے میں روایت اور تجربے، مشمولہ نقوش افسانہ نمبر، لاہور ۱۹۳۳ء، ص: ۴۷۳

(۱۶) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۰۲ء، ص: ۱۸۲

(۱۷) خالد علوی، انگارے کا تاریخی پس منظر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۲۰۰۲ء، ص: ۱۱

(۱۸) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ایڈیشن ۲۰۱۵ء، ص: ۲۲۹

(۱۹) وقار عظیم، نیا افسانہ، مطبوعہ جناح پریس، دہلی ۱۹۴۶ء، ص: ۱۱۴

(۲۰) ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، کلاسیکل پرنٹرس، چاوڑی بازار دہلی ۱۹۸۶ء ص: ۱۳۵

(۲۱) پروفیسر گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص: ۴۵۲

(۲۲) بحوالہ طارق چھتاری، جدید افسانہ: اردو-ہندی، براؤن بک پبلشرز، نئی دہلی ۲۰۱۵ء، : ۶۶-۶۷

(۲۳) شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ۲۰۰۶ء، ص: ۱۰۵

(۲۴) وہاب اشرفی، اردو کا افسانوی ادب، بہار اردو اکادمی، پٹنہ، ۱۹۸۷ء، ص: ۹۵

(۲۵) انوار احمد، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، براؤن بک پبلشرز، نئی دہلی ۲۰۱۴ء، ص: ۱۶۲

(۲۶) وہاب اشرفی، تاریخ ادب اردو، جلد سوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۷ء، ص: ۱۲۶۱

باب دوم

شفیع جاوید کا سوانحی خاکہ اور ادبی سفر

شفیع جاوید کا اصل نام سید محمد شفیع الدین (S.M. Shafiuddin) ہے۔لیکن ادبی دنیا میں قلمی نام شفیع جاوید کے نام سے شہرت پائی۔

شفیع جاوید کی پیدائش ۴؍جنوری ۱۹۳۵ء کو شمالی بہار کے مشہور ضلع مظفر پور میں ہوئی مگر آبائی وطن گیا ہے وہیں محلّہ معروف گنج میں ان کا آبائی مکان ہے، جبکہ ۱۲؍دسمبر ۲۰۱۹ء کو وفات کے وقت ان کا پتہ 182، ہارون نگر کالونی سیکٹر II پھلواری شریف، پٹنہ (بہار) تھا۔ہارون نگر میں منتقل ہونے سے قبل شفیع جاوید ملازمت کے سلسلے میں گملا (Gumla) ضلع میں رہے جو اس وقت بہار سے الگ نہیں ہوا تھا لیکن اب جھارکھنڈ کا حصہ ہے۔اس کے بعد شفیع جاوید چھپرا میں رہے دربھنگہ میں ان کا قیام پانچ سال تک رہا۔دربھنگہ کے بعد پٹنہ کے بغل میں واقع دانہ پور سب ڈویژن میں بھی وہ قیام پذیر رہے۔اسکے بعد پٹنہ ان کی ملازمت ہوگئی۔سینٹرل پٹنہ کے کنکڑ باغ میں ان کی رہائش ۲۲ برس تک رہی۔اہلیہ کے انتقال کے بعد بیٹی کے اصرار پر ہارون نگر آ گئے جو نار دن پٹنہ کا Out Skirts ہے یہیں ان کی بیٹی کی سسرال ہے جس سے کچھ فاصلے پر شفیع جاوید کا مکان ہے۔

شفیع جاوید کے والد سید محمد رفیع الدین بہار کے محکمۂ پولیس میں داروغہ کے عہدے پر فائز تھے۔ان کی والدہ بی بی سعیدہ خاتون ایک مذہبی اور گھریلو عوت تھیں۔ان کے والد نے اپنی ملازمت کی ابتدا مظفر پور سے ہی کی تھی۔۱۹۳۴ء میں ایک بڑا المناک واقعہ پیش آیا جب صوبۂ بہار میں نہایت خوفناک زلزلہ آیا جس کے سبب مظفر پور میں بھی جان و مال کا بھاری نقصان ہوا تھا ان دنوں زیادہ تر لوگ پکے اور اینٹوں والے مکانوں کو چھوڑ کر کھپریل کی جھونپڑیوں میں رہنے لگے تھے۔شفیع جاوید کے والدین بھی مظفر پور کے محلّہ تلک میدان کی ایک جھونپڑی میں رہنے لگے تھے۔یہیں شفیع جاوید کی پیدائش ہوئی۔

اس سلسلے میں شفیع جاوید خود رقم طراز ہیں:

''چلملاتی گرمی کی ایک سنائی دوپہر میں کہ پچھلے کچے برآمدہ میں اماں تاڑ کے پتوں کا پنکھا جھل جھل کر مجھے سلانے کی کوشش کر رہی تھیں تو میں نے ان سے اچانک پوچھا تھا ''اماں ہم کب اور کہاں پیدا ہوئے تھے؟'' اماں نے فوراً کہا تھا ''غفورنان بائی کی جھونپڑی میں بیٹا۔''[1]

اس طرح شفیع جاوید مذکورہ تاریخ پر غفورنان بائی کی جھونپڑی میں پیدا ہوئے۔

زلزلے سے ہونے والی تباہی کے اثرات نے مظفرپور کو کافی دنوں تک اپنی زد میں رکھا، جب صورت حال کچھ بہتر ہوئی تو ان کے والدین انھیں لے کر مظفرپور کے امام گنج محلّہ میں پولیس انسپکٹر رشید احمد صاحب کی کوٹھی پر منتقل ہوگئے جو اس زمانے میں چاند کوٹھی کے نام سے مشہور تھی حالانکہ یہ علاقہ بھی زلزلے کی وجہ سے کافی متاثر ہوا تھا۔

رشید صاحب سے ان کے والد کے بہت گہرے تعلقات تھے اسی بنا پر ان کے والدین یہاں رہنے لگے۔ شفیع جاوید اپنے ماں باپ کی واحد اولاد ہیں نہ کوئی بھائی ہے نہ بہن۔ اس لیے ابا بہت خائف (Apprehensive) رہتے تھے۔ ایک سپاہی ہمیشہ پوشیدہ طور پر ان کے ساتھ رہتا تھا اس نگرانی سے شفیع جاوید بہت گھبراتے اور ناراض ہوتے تھے۔ اس لیے ان کے والد اس بات کو ان سے پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے۔ گوکہ والد صاحب شفیع جاوید کو بہت چاہتے تھے لیکن اس کے باوجود حد درجہ سخت تھے یا یوں کہیں کہ (Strict Diciplinarian) تھے۔ بچپن کے ماحول کے متعلق شفیع جاوید صاحب نے ایک ذاتی انٹرویو میں اس ناچیز کو بتایا:

''گوکہ ہم اکیلے تھے تنہا تھے واحد اولاد تھے لیکن ایسے سخت ماحول میں ہم رہے کہ کبھی کبھی لگتا تھا میرا دم نکل جائے گا۔ ایسی سختی اف خدا کی پناہ، پانچ بجے شام کے بعد لالٹین جلنے کے پہلے اگر گھر میں نہیں ہیں تو سمجھ لیجئے کہ آپ سو نہیں سکتے۔ علی الصباح پانچ بجے اٹھا دیے جاتے تھے اور اگر اٹھنے میں ذرا بھی دیر کی ہم نے تو والد صاحب یا میری

والدہ صاحبہ ایک لوٹا پانی سر پر ڈال دیتی تھیں۔ گو کہ جاڑا ہو گرمی ہو، برسات ہو۔''۲

آپ کے والد داروغہ رفیع الدین صاحب بہار کے محکمۂ پولیس میں مثالی شخصیت کی حیثیت رکھتے تھے۔ اپنے عہدے کے تقاضوں اور قانون کے تحفظ کا انھیں بخوبی احساس تھا۔ شر پسند عناصر اور قانون کی خلاف ورزی کرنے والوں کے وہ سب سے بڑے دشمن تھے۔ اسی وجہ سے ان کی تعیناتی جس تھانے میں ہوتی وہاں رہزنی، چوری اور دیگر تمام جرائم کے ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا تھا۔ ڈیوٹی کے معاملے میں وہ اس قدر مستعد تھے کہ پوری پوری رات جاگ کر گزار دیتے تھے۔ اگر ان سے تھوڑا آرام کرنے کے لیے کہا بھی جاتا تو ان کا جواب ہوتا تھا، اگر میں سو گیا تو عوام کو جاگنا پڑ سکتا ہے۔ داروغہ صاحب کی سخت گیری کا عالم یہ تھا کہ بڑے بڑے ڈکیت ان سے ڈرتے تھے۔ کئی بار ڈکیتوں نے انھیں جان سے مارنا بھی چاہا مگر اللہ کے فضل و کرم سے محفوظ رہے۔ ان کے والد کا رعب و دبدبہ ایسا تھا کہ گولی پہلے چلاتے تھے بات بعد میں کرتے تھے۔

داروغہ سید محمد رفیع الدین صاحب کا تعلق ایسے پڑھے لکھے خاندان سے تھا جو علم و ادب کے اعتبار سے اپنی شناخت آپ رکھتا تھا۔ دبستان عظیم آباد کے مشہور و معروف شاعر حضرت شمس گیاوی اسی خاندان کے بزرگوں میں تھے۔ رفیع الدین صاحب کے والد جناب امیر الدین امیرؔ گیاوی بہت اچھے شاعر تھے۔ جن کا شعری مجموعہ محلّہ معروف گنج، گیا کے آبائی مکان میں خود شفیع جاوید نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا لیکن ان کے ہوش سنبھالنے سے پہلے ہی ان کے چچازاد بھائیوں کی لاپرواہی کی وجہ سے وہ نایاب چیز برباد ہو چکی تھی۔ رفیع الدین کے چچا حضرت ضمیر الدین عرش گیاوی بھی باکمال شاعر تھے۔ رفیع الدین صاحب کی ماموں زاد بہن شکیلہ اختر صاحبہ اور ان کے شوہر پروفیسر اختر اورینوی کا شمار اردو ادب کے بہترین دانشوروں میں ہوتا ہے۔ شفیع جاوید کے والد کی دو اور ماموں زاد بہنیں رضیہ رعنا اور نسیمہ سوز بھی نامور شاعرہ تھیں۔ لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ خاندان کے علم و ادب کا گہواہ ہونے کے باوجود ان کے والد نہیں چاہتے تھے کہ شفیع جاوید اردو ادب کی طرف مائل ہوں لیکن شفیع جاوید کو فطری طور پر ادب سے رغبت تھی۔ ان کے والد صاحب اس بات پر ان سے ناراض رہتے تھے۔ ادبی چیزیں شفیع جاوید ان سے

چھپ کر پڑھا کرتے تھے اگر دیکھ لیتے تو بہت خفا ہوتے اور کہتے:

''تمہارا حال بھی تمہارے دادا کی طرح ہو جائے گا کہ ہر وقت تخیلات میں گم رہا کرو گے اور عملی طور پر صفر ہو جاؤ گے۔ جانتے ہو اسی ادب اور شاعری کے چکر میں ہم لوگوں نے ڈیلہا کوٹھی کھو دیا۔ زمین جائداد کی بربادی بھی اسی شاعری مشاعرے، محفلیں اور ادب کے چکر میں ہوئی۔''[۳]

اور کبھی کہتے:

''اس لڑکے کا حال بھی اختر اور ینوی والا ہوگا کہ خون تھوکنے لگے گا۔ (اختر صاحب ابا کی اپنی ماموں زاد بہن کے شوہر تھے اور ٹی بی کے مریض ہو گئے تھے)''[۴]

شفیع جاوید اسکول میں کبھی نہ پڑھ سکے۔ جب ان کے اسکول میں داخلے کی بات آئی تو والد صاحب نے صاف انکار کر دیا کیونکہ ان کے والد کو نہ اسکول میں پڑھنے والے لڑکوں پر بھروسہ تھا اور نہ ہی اسکول کی تعلیم پر کوئی اعتبار۔ ان کا خیال تھا کہ اسکول کی تعلیم اور وہاں کے لڑکوں کی صحبت شفیع جاوید کو خراب کر دے گی۔ اس لیے ان کے والد نے گھر پر ہی اردو، انگریزی اور حساب کے ساتھ ساتھ دیگر مضامین کی تدریس کے لیے اساتذہ کا بندوبست کر دیا۔ اس طرح شفیع جاوید کی ابتدائی تعلیم پرائیوٹ طور پر مظفر پور، سمستی پور، ناتھ نگر اور گیا میں ہوئی۔ اس کی ایک وجہ ان کے والد کے وقتاً فوقتاً ایک جگہ سے دوسری جگہ تبادلے بھی تھے۔

تقریباً چار، پانچ ماسٹر شفیع جاوید کو پڑھانے کے لیے آتے تھے۔ ان میں سے ایک مولوی صاحب بھی ہوا کرتے تھے جبکہ ایک استاد عظیم خان صاحب تھے جنھوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی۔اے کیا تھا وہ انگریزی اور اردو ساتھ ساتھ پڑھاتے تھے۔ خانصاحب علیگ ہونے کی وجہ سے ابا کے پسندیدہ استاد تھے۔ اور وہ خانصاحب کی قابلیت کے معترف تھے۔ خانصاحب مزاجاً بے حد سخت طبیعت کے مالک تھے۔ انگریزی، اردو دونوں مضامین کا انھوں نے بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا وقت کے بہت پابند تھے اور غلطیاں بالکل برداشت نہیں کرتے تھے۔ یہ واقعہ ۴۷-۱۹۴۶ء کا ہے جب شفیع جاوید ناتھ نگر

(بھاگلپور) میں تھے۔عظیم صاحب ناتھ نگر ہائی اسکول میں استاد تھے۔اس زمانے میں آزادی کی لڑائی زوروں پر تھی جس کے اثرات صوبۂ بہار پر بھی رونما ہوئے۔خانصاحب نے ابا سے اجازت مانگی کہ کم از کم ان کے ساتھ شفیع جاوید کو اسکول جانے کی اجازت دے دی جائے انھوں نے کہا کہ میں شفیع کو اپنی گارجن شپ میں رکھوں گا چونکہ ابا کو خانصاحب پر پورا یقین تھا اس لیے انھوں نے اجازت دے دی۔ خانصاحب اکثر انھیں اسکول کے بچوں کے ساتھ کلاسیز میں لے جا کر بٹھاتے تھے گو کہ وہ اسکول کے باقاعدہ طالب علم نہیں تھے خانصاحب نے شفیع جاوید کو اردو کی بنیادی تعلیم دی جس کی وجہ سے ان کی بنیاد بہت مضبوط ہوگئی۔

ایک دفعہ عظیم خانصاحب نے میر انیس کا ایک مرثیہ دے کر کہا کہ اسے اپنے الفاظ میں لکھ کر لاؤ جس کے بعد شفیع صاحب نے دو دن تک بڑی محنت کی اور مرثیہ کی تشریح لکھ کر لے گئے اس پر خانصاحب نے ریمارک (Remark) دیا ''اچھا ہے اگر تم نے خود لکھا ہے'' شفیع جاوید کے لیے یہ ریمارک بہت اہم تھا جسے انھوں نے لمبے عرصہ تک بہت سنبھال کر رکھا تھا لیکن ۱۹۷۵ء میں پٹنہ میں آنے والے تباہ کن سیلاب کی زد میں آ کر ان کا یہ بیش قیمتی سرمایہ ضائع ہوگیا جس کا شفیع جاوید کو آج بھی افسوس ہے۔

شفیع جاوید کے ایک اور استاد بشیر انصاری صاحب تھے۔ یہ بھی اردو، انگریزی اور حساب تینوں مضامین پڑھاتے تھے۔ بشیر صاحب بھاگلپور مسلم اسکول میں استاد تھے اور زیادہ تر دوپہر بعد شام ہوتے ہوتے پڑھانے کے لیے آتے تھے۔ یہ بڑی محنت مشقت اور ایمانداری سے پڑھاتے تھے۔ عظیم خانصاحب کے برخلاف ماسٹر بشیر صاحب بڑے نرم گفتار اور خوش طبع استاد تھے۔ شفیع صاحب کو آج بھی یاد ہے کہ بشیر صاحب نے ان سے کبھی اونچی آواز میں بھی بات نہ کی۔ بشیر انصاری صاحب صوفیانہ مزاج کے مالک تھے، جس کا شفیع جاوید کی شخصیت پر گہرا اثر پڑا۔ ماسٹر صاحب جب پڑھانے کے لیے آتے تو اکثر ان کے ہاتھ میں ''آستانہ'' نام کا ایک رسالہ ہوا کرتا تھا جسے مستحسن احسن فاروقی دہلی سے نکالتے تھے۔ مذہبی نظمیں بطور خاص حمد و نعت اس رسالے کو مزید زینت بخشتی تھیں۔ جب ماسٹر صاحب ہوم ورک (Home wrok) کی کاپی دیکھنے میں مشغول ہوتے اس دوران شفیع صاحب آستانہ پڑھا کرتے تھے۔ اس رسالہ کے تئیں ان کی دلچسپی دیکھ کر ایک دن ماسٹر صاحب نے فرمایا اگر یہ رسالہ تمہیں پسند ہے تو

رکھ لو جب وقت ملے پڑھ لینا۔انھوں نے استاد صاحب سے کہا کہ ہم والد صاحب کے سامنے نہیں پڑھ پائیں گے۔ہاں رات کے وقت ان سے چھپ کر پڑھ سکتے ہیں۔شفیع جاوید کے مذکورہ جواب کی وجہ ان کے والد کی شفیع جاوید کے حق میں ادب کے تئیں غیر دلچسپی تھی۔شفیع صاحب نے ماسٹر صاحب سے دریافت کیا اس طرح چھپ کر پڑھنا مناسب ہے؟ بشیر صاحب نے جواب دیا کہ یہ پاکیزہ ادب ہے اس لیے اس کا چھپ کر پڑھنا مثل عبادت کے ہے۔بشیر صاحب نے یہ رسالہ شفیع جاوید کو دیا تو ان کی پوری رات اسی کے ساتھ گزری۔رسالہ پڑھنے کے بعد ایک عجیب وغریب،خوشنما کیفیت ان پر طاری ہوگئی۔جسے وہ آج تک بھول نہیں پائے۔شفیع جاوید کی دلچسپی کو دیکھتے ہوئے ماسٹر بشیر صاحب اکثر انھیں آستانے کے شمارے دے دیا کرتے تھے۔جنھیں پڑھ کر وہ بدستور رات کے پچھلے پہر میں اپنے دل و دماغ کو پرنور و روشن کیا کرتے تھے۔

شفیع جاوید کے اساتذہ میں دو غیر مسلم (ہندو) استاد تھے جو حساب،تاریخ اور جغرافیہ پڑھاتے تھے۔ان دنوں شفیع جاوید ۱۹۴۴ء میں اپنے والد کے ہمراہ سمستی پور آ گئے۔وہاں ان کے ابا جان نے مول چند روڈ پر ایک مکان کرائے پر لے لیا جہاں انھیں ماسٹر حلیم صاحب حساب پڑھانے کے لیے آتے تھے۔جو سمستی پور کے کنگ ایڈورڈ ہائی اسکول (King Edward High School) میں ساتویں درجہ کا حساب پڑھاتے تھے۔ماسٹر صاحب کے ساتھ اکثر شفیع جاوید بھی ساتویں درجہ کا نصاب پڑھنے اسکول چلے جاتے تھے۔شفیع جاوید کو پڑھانے کے لیے جتنے اساتذہ آتے تھے ان سب میں ماسٹر حلیم صاحب سخت ترین استاد تھے۔ان کا خوف شفیع جاوید پر اس قدر طاری تھا کہ جب وہ پڑھانے کے لیے آتے تو شفیع جاوید کی روح کانپ اٹھتی۔شفیع جاید حساب کی طرف کبھی مائل نہ ہوئے۔ان کے والد انگریزی اور حساب کو پسند فرماتے تھے۔ان کی خواہش تھی کہ شفیع ان دونوں مضامین میں مہارت حاصل کریں وہ جب بھی انھیں خالی پاتے فوراً ایک صفحہ انگریزی ترجمہ (English Translation) کرنے کا حکم فرماتے تھے۔نتیجتاً والد کے حکم کی تعمیل کرتے کرتے ان کی انگریزی بہت اچھی ہوگئی لیکن حساب کی طرف اب بھی ان کا ذہن راغب نہ ہوسکا حالانکہ حساب کا پرچہ لازمی تھا۔شفیع جاوید کو آج بھی یاد ہے کہ Statistics میں تھیورم اسے لے کر تھیورم ۵۴ تک وہ زبانی رٹتے تھے،ایسا کرنا ان کی مجبوری

تھی کیونکہ بغیر رٹے ہوئے ان کو سمجھ میں نہیں آتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ میٹریکولیشن (Matriculation) کے امتحان میں حساب کے پرچے میں تین گھنٹے کا وقت ملتا تھا لیکن شفیع صاحب نے ۲ گھنٹے میں ہی پرچہ حل کیا اور امتحان گاہ سے باہر آ گئے اس کے پیچھے وجہ تھی کہ شفیع صاحب کو پورے سوالوں کے جواب معلوم نہیں تھے جتنے سوالات آتے تھے وہ سب حل کیے اور اس کے بعد باہر آ گئے۔ اسی دوران وہ اپنے چچازاد بھائی صغیر جاوید کے قریب آئے جو گو کہ عمر میں شفیع صاحب سے بڑے تھے لیکن ہم خیال ہونے کی وجہ سے دونوں میں بڑی گہری دوستی ہو گئی تھی۔ صغیر جاوید نے ہی صحیح معنوں میں شفیع جاوید کو ادب کی طرف مائل کیا تھا۔ لیکن ۱۹۴۹ء میں اچانک صغیر صاحب کی وفات ہو گئی۔ اس حادثے نے شفیع جاوید کو حد درجہ متاثر کیا اور یہیں سے انھوں نے اپنے نام کے ساتھ جاوید لکھنا شروع کر دیا۔ اس ضمن میں شفیع جاوید خود رقم طراز ہیں:

> ''میرا نام شفیع جاوید یوں ہوا میرے ایک چچازاد بھائی تھے صغیر جاوید۔ بڑا بلند اور بے حد ستھرا ذوق ان کا تھا اور اردو ادب سے انھیں بڑی محبت تھی۔ عین عالم جوانی میں جب وہ بی اے کے فائنل ایئر میں تھے ان کا انتقال ہو گیا۔ ہم ان کے چہیتے تھے میرے ادبی ذوق کو انھوں نے ہی جنم دیا تھا اور سنوارا تھا، اس لیے جب ان کا انتقال ہو گیا اور ہم نے خود کو بالکل اکیلا محسوس کیا تو ہم نے ان کا نام جاوید اپنا لیا۔''۵

اس طرح شفیع جاوید کے لیے صغیر بھائی آج بھی ان کے نام کے ساتھ زندہ ہیں۔ ان کے والدین نے ایک مرحوم کا نام اپنے نام کے ساتھ جوڑنے کی سخت مخالفت کی اور ان کے پورے خاندان میں کہرام مچ گیا لیکن شفیع جاوید اٹل رہے اور اپنے فیصلے پر آج بھی قائم ہیں۔ اگر دوست وغیرہ ان کی تلاش میں آ کر پوچھتے کہ ''جاوید'' ہیں؟ تو انھیں سے سوال ہوتا کون جاوید؟ دوست کہتے ''شفیع جاوید'' جواب ملتا یہاں کوئی جاوید نہیں رہتا۔ پھر انھوں نے دوستوں کو سمجھایا کہ وہ جاوید کے بارے میں نہیں شفیع کے بارے میں معلوم کیا کریں۔ یہیں سے ان کی شخصیت کا ڈویژن ہو گیا اور وہ دو نیم ہو گئے۔ دفتر اور گھر میں شفیع اور ادبی حلقوں میں جاوید۔ یہ دو نیم شخصیت ہمیشہ اپنے تضادات کے باوجود ساتھ ساتھ رہی۔

اس کے بعد ان کے والد کا تبادلہ ناتھ نگر بھاگلپور ہو گیا۔ یہاں انھوں نے درجہ نہم (9th) پاس کیا۔

۱۹۴۹ء میں انھوں نے میٹرک کا ٹیسٹ پاس کیا اور پھر گیا کے گیا ضلع اسکول سے میٹریکولیشن کا امتحان پرائیوٹ طالب علم کی حیثیت سے ۱۹۵۰ء میں سکنڈ ڈویژن سے پاس کیا۔میٹریکولیشن کا امتحان اس وقت پٹنہ یونیورسٹی کراتی تھی۔جو گیارہویں درجہ (11th) میں ہوتا تھا۔اس طرح شفیع جاوید پٹنہ یونیورسٹی کے میٹریکولیٹ ہیں۔پھر آئی اے (I.A.) (انٹر آرٹس) کا امتحان اعلیٰ نمبروں سے پاس کیا۔آئی اے میں ان کے مضامین معاشیات، تاریخ اور اردو تھے۔یہ آزادیٔ ہند کے فوراً بعد کا زمانہ تھا۔اسی وقت والد صاحب نے انھیں پڑھائی چھوڑ کر پولیس محکمہ میں بھرتی ہونے کا حکم دیا۔والد محترم چاہتے تھے کہ شفیع پولیس محکمہ میں افسر بن کر جلد از جلد سرکاری کرسی حاصل کرلیں۔لیکن یہ بات شفیع جاوید کے لیے جیتے جی جان کو پریشانی میں ڈالنے کے مترادف تھی کیونکہ وہ مزید علم حاصل کر کے پروفیسر بننا چاہتے تھے۔ان کی دیرینہ خواہش تھی کہ جو کچھ وہ جانتے ہیں بچوں کو منتقل کرتے۔ادب سے دلچسپی پیدا ہوچکی تھی اور ادبی ذوق انھیں اپنی طرف کھینچ رہا تھا۔ایسے حالات میں ان کی والدہ صاحبہ نے ان کی مدافعت کی اور انھوں نے والد صاحب کو یہ کہہ کر رضامند کرلیا کہ ''اگر بچہ پڑھ لکھ کر آگے بڑھنے کی کوشش کر رہا ہے تو آپ کیوں اس کا راستہ روکتے ہیں؟''

اس کے بعد ان کے والد کا تبادلہ ان کی پسندیدہ جگہ مظفر پور ہوگیا اور پروفیسر عبدالماجد صاحب جو ابا کے بہت گہرے دوست تھے ان کے اصرار پر ابا نے شفیع جاوید کا داخلہ لنگت سنگھ کالج (ایل.ایس.کالج) مظفر پور میں کرادیا۔وہاں سے انھوں نے ۱۹۵۵ء میں بی اے کیا۔گریجویشن میں ان کے مضامین معاشیات اور اردو تھے۔بیچ کا ایک سال یعنی ۱۹۵۴ء اس لیے ضائع ہوگیا کہ وہ ایک انتہائی خطرناک مرض مین انجائیٹس (Maningitis) میں مبتلا ہوگئے۔اللہ کے فضل سے زندگی تو بچ گئی لیکن لگ بھگ ایک سال تک صحت بہت خراب رہی۔مظفر پور میں اس سے قبل مین انجائٹس کے کئی معاملے (Cases) ہوئے تھے لیکن شفیع جاوید اکیلے ایسے شخص ہیں جو اس بیماری کے بعد زندہ بچ گئے۔شاید یہ ان کے والد کی کچی سرائے، مظفر پور کی مسجد میں نماز کے دوران یا دعاؤں میں کی گئی نالہ وفریاد کا اثر تھا۔لوگوں نے انھیں بتایا تھا کہ کچی سرائے کی مین سڑک تک والد صاحب کے رونے کی آواز جایا کرتی تھی۔

۱۹۵۵ء کے اواخر میں شفیع ابا کے ساتھ نرکٹیا گنج چلے گئے جو اب (ضلع بتیا مغربی چمپارن) کے

طور پر جانا جاتا ہے۔اس وقت ان کی شادی ہو چکی تھی اوران کی اہلیہ محترمہ بھی ان کے ہمراہ تھیں۔نرکٹیا گنج کا ماحول انھیں بہت بھایا ان کی صحت بھی بہتر ہوگئی۔وہاں ابا انھیں ایک دن چینی کا کارخانہ دکھانے لے گئے۔اس سے پہلے انھوں نے کبھی چینی کا کارخانہ نہ دیکھا تھا۔جناب فتح لال واڈیا اس کے جنرل منیجر تھے۔چائے پر انھوں نے شفیع صاحب سے ان کے بارے میں تفصیل سے پوچھا اور تھوڑی دیر چپ رہ کر کہا:?Why don't you join us young man شفیع جاوید نے تعجب سے پوچھا ''کس طرح؟'' تو انھوں نے یارڈس آفیسر (Yards Officer) کی پوسٹ پر Join کر لینے کی تجویز پیش کی۔چونکہ ان دنوں شفیع جاوید کو بھی فرصت تھی اس لیے اس عہدے پر فوراً جوائن کرلیا۔اس طرح سید محمد شفیع الدین صاحب بی اے کے فوراً بعد ملازمت میں آ گئے۔ڈیوٹی حالانکہ سخت تھی لیکن کام میں مزہ آتا تھا۔رہنا والد صاحب کے ساتھ ہی تھا اور تنخواہ بھی معقول تھی اس لیے کسی طرح کی کوئی فکر لاحق نہ تھی۔یہی کوئی چار پانچ ماہ کے عرصے کے بعد ایک دن واڈیا صاحب اور شفیع صاحب کے درمیان ان کے ادبی ذوق کے بارے میں بات ہونے لگی۔اور شفیع صاحب نے اپنے پڑھنے کی خواہش اور والد صاحب کی ممانعت کا تذکرہ کیا۔ان کے والد کہتے تھے کہ گریجویشن تک کی تعلیم کافی ہے اور اب ہم تمھیں محکمۂ پولیس میں سرجنٹ کی پوسٹ پر بحال کروا دیں گے۔یہ دعویٰ وہ فضل احمد صاحب آئی پی ایس (.I.P.S) کی بدولت کرتے تھے جو ابا کی ماموں زاد بہن کے شوہر تھے۔چونکہ ان کی والدہ پولیس محکمہ کی نوکری کے دوران ہونے والی پریشانیوں سے بخوبی واقف تھیں اس لیے وہ اور بذات خود شفیع جاوید اس نوکری کے سخت خلاف تھے۔ادھر واڈیا صاحب بھی شفیع جاوید کے آگے پڑھنے کے حق میں تھے۔انھوں نے شفیع سے کہا کہ اگر تم Labour یا سوشیولوجی (Sociology) میں ایم اے کرلو تو ہم بہت کم وقت میں تم کو لیبر آفیسر (Labour Officer) بنادیں گے۔انھوں نے شفیع کے والد صاحب کو بھی ان کی آگے کی تعلیم کے لیے راضی کرلیا۔اس رضامندی کے دوران کافی وقت ضائع ہوگیا۔نتیجتاً شفیع الدین صاحب جب پٹنہ یونیورسٹی میں داخلے کے ارادے سے پہنچے تو لیبر میں کوئی جگہ خالی نہ تھی تو انھیں مجبوراً ایم اے سوشیولوجی میں داخلہ لینا پڑا۔لیکن خدا کی قدرت کا کیا کہنا سماجیات کا مضمون ان کے ادبی ذوق کو پروان چڑھانے میں بہت مددگار ثابت ہوا۔اس طرح انھوں نے (۱۹۵۸ء-۱۹۵۶ء) کے سیشن میں ایم اے کے لیکچر مکمل

کر لیے۔اس دوران وہ پٹنہ یونیورسٹی میں اقبال ہاسٹل کے کمرہ نمبر۱۴/اور کمرہ نمبر۲۱ میں رہے لیکن پھر والد محترم اور کچھ احباب کے کہنے پر ۱۹۵۸ء میں بہار پبلک سروس کمیشن (BPSC) کے امتحان میں شریک ہو گئے۔اور ایم اے کا امتحان بیچ میں رہ گیا۔ ۱۹۵۹ء میں انھوں نے بہار سرکار کی ملازمت اختیار کر لی اور ان کے والد صاحب مطمئن ہو گئے کہ بیٹا سرکاری کرسی پر بیٹھ گیا۔کافی عرصہ گزر جانے کے بعد ان کی شریک حیات نے ایم اے کی یاد تازہ کرائی۔اس وقت ایس ایم شفیع الدین صاحب دربھنگہ میں محکمۂ ناپ تول (Wieght and Measure Department) میں ملازم تھے۔محکمہ نیا نیا قائم ہوا تھا اور بہ ذریعہ کمیشن بہت کم لوگ آ پاتے تھے۔ پھر ناپ تول اور سوشیولوجی میں کوئی مناسبت بھی نہ تھی۔امتحان دینے کی اجازت بھی ایک معجزہ ہی تھا۔ بہر حال انھوں نے کسی طرح گرتے پڑتے ایم اے سوشیولوجی کا امتحان سکنڈ ڈویژن سے ۱۹۶۳ء میں پاس کر لیا۔اس طرح شفیع جاوید نے مختلف تعلیمی مراحل سے گزرتے ہوئے ۱۹۵۰ء میں میٹریکولیشن،۱۹۵۲ء میں آئی اے (انٹر آرٹس)، ۱۹۵۵ء میں بی اے اور ۱۹۶۳ء میں ایم اے سوشیولوجی کا امتحان پاس کیا۔

شفیع جاوید کا خاندان بہت مذہبی قسم کا تھا۔ ان کے خاندان میں شعراء اور ادباء پیدا ہوتے رہے ہیں۔ان کے آبا و اجداد کا تعلق صوبۂ بہار سے ہی ہے۔ شفیع جاوید کے خاندان کے لوگ دادا کی طرف سے محلّہ معروف گنج گیا کے رہنے والے تھے۔لیکن شفیع جاوید کبھی گیا میں نہیں رہے۔ان کے پردادا جناب محمد بندہ علی صاحب (مرحوم) بہار شریف کے گاؤں شکراواں، موجودہ ضلع نالندہ سے تشریف لائے تھے۔ انھیں منشی بندہ علی کے نام سے بھی جانا جاتا تھا۔(زمانۂ قدیم میں قابل لوگوں کے لیے منشی کا لفظ استعمال ہوتا تھا) منشی بندہ علی پیشے سے ایڈوکیٹ تھے۔وہ اپنے پیشے کے سلسلے میں شکراواں سے گیا کے محلّہ پرانی گودام میں منتقل ہو گئے۔ اس کے پیچھے ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ راجہ ٹکاری (گیا) کے مقدموں کو دیکھا کرتے تھے۔ راجہ ٹکاری کی زمین جائداد بہت بڑے حصے میں پھیلی ہوئی تھی۔ان کی زمین کا مقدمہ لڑنے کے لیے منشی جی راجہ کے ساتھ پی وی کونسل لندن تک تشریف لے گئے تھے۔منشی بندہ علی مزاجاً بڑے نفاست پسند انسان تھے۔ان کی رہائش گاہ گیا شہر کے محلّہ ڈیلہا میں اس زمانے کی مشہور کوٹھی میں تھی جو ڈیلہا کوٹھی کے نام سے آج بھی مشہور ہے۔ پرانی گودام محلّہ سے شام کے وقت منشی جی ڈیلہا کوٹھی میں منتقل

ہوجایا کرتے تھے۔ان کی قبر آج بھی اس کوٹھی میں موجود ہے۔وقت نے کروٹ بدلی اورزمانے کے زیرو بم کے ساتھ ساتھ یہ کوٹھی دوسرے لوگوں کے قبضے میں چلی گئی۔دومواقع ایسے بھی آئے جب یہ کوٹھی واپس مل سکتی تھی لیکن ایسا نہ ہوسکا۔

سید محمد شفیع الدین کے دادا جناب امیرالدین امیرؔ گیاوی بہت اعلیٰ پائے کے شاعر تھے۔امیرؔ تخلص کرتے تھے۔ملازمت کے اعتبار سے (Judiciary) میں تھے اور گیا سول کورٹ میں ضلع جج گیا کے ججمنٹ رائٹر (Judgement Writer) کے عہدے پر فائز تھے۔یہ عہدہ انھیں کے دور میں رہا جو بعد میں ختم ہوگیا۔ان کی انگریزی اتنی زبردست تھی کہ انگریزی جج بھی قدر نگاہ سے دیکھتے تھے۔ان کے دادا بڑے مذہبی تھے اور ربیع الاول کے بارہ دنوں تک ان کے یہاں مسلسل محفل میلاد کا انعقاد ہوتا تھا جو گیا کے یادگار واقعوں میں شامل ہے۔شفیع جاوید کے دادا کے چھوٹے بھائی کا نام جناب ضمیرالدین عرش گیاوی ہے ان کا شمار بھی اپنے وقت کے بلند مرتبت شاعروں میں ہوتا تھا۔عرشؔ تخلص کرتے تھے اور مشہور شاعر حکیم مومن خاں مومن کے شاگرد تھے۔ان کی کلیات کلیات عرش کے نام سے ۱۹۲۲ء میں کلکتہ سے اشاعت پذیر ہوچکی ہے۔رام بابو سکسینہ نے بھی اپنی کتاب تاریخ ادب اردو میں اس کا تذکرہ کیا ہے۔ شفیع جاوید کے دادا کے ایک اور چھوٹے بھائی تھے جناب نصیرالدین، جوان دنوں ایسٹ انڈیا ریلوے میں ملازم تھے اور بڑے عہدے پر فائز تھے۔شفیع جاوید نے اپنے بزرگوں سے ایسا سنا ہے کہ انھوں نے حضرت خواجہ غریب نواز کی شان میں گستاخی کی تھی جس کی وجہ سے وہ تنزلی کا شکار ہوگئے واللہ اعلم بالصواب۔

شفیع الدین صاحب کے دادا کی شادی موضع ارول کے بہت اعلیٰ اور معزز شاہ خاندان میں ہوئی تھی (ارول اس زمانے میں گیا ضلع کا حصہ تھا) ان کی دادی شرف النساء بیگم ارول کے مشہور زمین دار شاہ محمد وحیدالدین صاحب کی دختر تھیں جو واحد تھیں اور پانچ بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ان کے پانچ بھائیوں کے نام بالترتیب مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) شاہ محمد فریدالدین صاحب

(۲) شاہ محمد مجیدالدین صاحب

(۳) شاہ محمد رشید الدین صاحب

(۴) شاہ محمد سعید الدین صاحب

(۵) شاہ محمد توحید الدین صاحب

شاہ فرید الدین صاحب جو پانچوں بھائیوں میں سب سے بڑے تھے یعنی شفیع جاوید کے والد سید محمد رفیع الدین کے بڑے ماموں تھے۔فرید الدین صاحب کی شادی جسٹس خواجہ محمد نور صاحب (گیا) کی ہمشیرہ سے ہوئی تھی۔ان کی دادی کے دوسرے بھائی شاہ مجید الدین صاحب کی شادی گیا کے مشہور خانوادے میں ہوئی تھی۔اس خاندان میں تین بڑے مشہور ومعروف وکلاء ہوئے تھے جن کے نام یوں ہیں: جناب ابوالبرکات صاحب، جناب ابوالحیات صاحب اور جناب ابوالحسنات صاحب تیسرے تھے۔شفیع جاوید کی دادی کے تیسرے بھائی شاہ محمد رشید الدین صاحب (Dean's Tank, Aarah) آرا کے بہت مشہور ڈاکٹر تھے۔ بھائیوں میں چوتھا نمبر شاہ محمد سعید الدین صاحب کا ہے۔سب سے چھوٹے بھائی شاہ محمد توحید الدین صاحب تھے۔جن کو اپنے علاقے کے زمینداروں میں نمایاں مقام حاصل تھا۔یہ شکیلہ اختر کے والد اور اختر اور رینوی کے خسر تھے۔برٹش حکومت کے دوران انھیں خانصاحب کا خطاب بھی ملا تھا۔یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ شفیع جاوید کا خاندان دو حصوں میں بٹا ہوا تھا۔شفیع جاوید اور ان کے والدین سنی حنفی تھے جبکہ اختر اور رینوی وغیرہ قادیانی تھے۔اس سلسلے میں شفیع جاوید خود لکھتے ہیں:

> ”ہمارے خاندان کے ایک حصے میں قادیانیت کی لعنت اس طرح آئی کہ شاہ رشید الدین اور شاہ توحید الدین کی شادیاں موضع اورین میں شاہ وزارت حسین کے یہاں ہوئی تھی جو بہت ہی کٹر قادیانی تھے اور اختر اور رینوی کے والد تھے۔“ [۶]

شفیع جاوید کے والد کے ماموں زاد بھائی شاہ شمس الہدیٰ صاحب کو بھی خانصاحب کا خطاب ملا تھا جو بہار سول سروس میں بڑے عہدے پر فائز تھے۔ان کے چھوٹے بھائی شاہ قمر الہدیٰ صاحب کا شمار انگریز فوج کے مشہور ڈاکٹروں میں ہوتا تھا۔انھیں (Indian Medical Services) کے اعزاز سے

بھی نوازا گیا تھا۔

شفیع جاوید کے والد سید محمد رفیع الدین صاحب بہار کے پولیس محکمہ میں داروغہ تھے اور جب وہ گیا ضلع کے متصل تھانہ میں بحیثیت تھانہ انچارج پوسٹ کیے گئے تو وہیں ان کا انتقال ہوگیا۔ اس وقت ان کی عمر صرف ۵۵ برس تھی۔ گیا میں ہی کریم گنج کے قبرستان میں وہ مدفون ہیں۔ ان کے والد کے بڑے بھائی کا نام عبدالقادر تھا۔ وہ ایسٹرن انڈین ریلوے (Eastern Indian Railway) میں ٹی ٹی ای (T.T.E.) تھے اور بعد میں اسکواڈ انچارج کی حیثیت سے ریٹائر ہوئے۔ ان کی شادی بہار شریف کے مشہور خاندان میں ہوئی تھی۔ انھیں اللہ نے اولاد سے خوب نوازا تھا ان کی چار بیٹیاں اور چار بیٹے تھے۔ عبدالقادر صاحب اپنے دادا کے انتقال کے بعد محلّہ معروف گنج کے آبائی مکان میں مستقل قیام پذیر رہے اور وہیں سے ان کا جنازہ رخصت ہوا۔

شفیع جاوید کی والدہ بی بی سعیدہ خاتون ایک گھریلو عورت تھیں۔ صوم وصلوٰۃ کی پابند اور اعلیٰ پائے کی عبادت گزار تھیں۔ وہ شب برات، گیارہویں شریف اور محرم کا اہتمام خصوصیت سے کرتی تھیں۔ محرم کے ایام میں وہ اکثر روزہ رکھتی تھیں۔ شب برات کی فاتحہ کے اہتمام میں ان کے والد بھی بڑے ذوق وشوق کے ساتھ حصہ لیتے تھے۔ شفیع جاوید کی والدہ پٹنہ کے جنت القبور قبرستان میں مدفون ہیں۔

شفیع جاوید کے پرنانا اکبری دربار سے تعلق رکھتے تھے۔ شفیع صاحب کے نانا کا نام خواجہ محمد عبدالجلیل تھا جو موضوع سونائی ضلع جموئی (جو اس سے پہلے مونگیر ضلع کہلاتا تھا) کے رہنے والے تھے۔ اور مغلیہ فوج میں کسی عہدے پر فائز تھے۔ ان کی بہترین کارکردگی کے بدلے انھیں موضع سونائی کا بڑا علاقہ جاگیر کے طور پر مغلیہ سلطنت کی طرف سے دیا گیا تھا۔ اس علاقے کے ساتھ ساتھ انھیں چارنال بندوقیں بھی دی گئی تھیں۔ شفیع جاوید نے اپنے بچپن میں بندوقوں کے اس بڑے ذخیرے کو دیکھا تھا جو بہت احتیاط سے رکھی جاتی تھیں۔ ان کے نانا موضع سونائی میں ہی آسودۂ خاک ہیں۔ شفیع جاوید کے چھ ماموں تھے جن کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) خواجہ محمد یعقوب صاحب

(۲) خواجہ محمد یٰسین صاحب

(۳) خواجہ محمد ایوب صاحب

(۴) خواجہ محمد قیوم صاحب

(۵) خواجہ محمد قمرالدین صاحب

(۶) خواجہ محمد یونس صاحب

ان میں سب سے بڑے یعقوب ماموں تھے۔ علاقے میں وہ آقو بابو کے نام سے مشہور تھے۔ ان کا رعب و دبدبہ اس قدر تھا کہ پانچ کوس پہلے سے ان کا نام چلتا تھا۔ شفیع جاوید کے سب ماموں گھوڑے پر چلتے تھے اور سب بڑے اکھڑ قسم کے تھے۔ تعلیمی اعتبار سے سو فیصدی ان پڑھ تھے۔ سب کے پاس بغیر لائسنس کی بندوقیں تھیں اور بڑے سے بڑے افسر کی بھی ان سے لائسنس کے بارے میں تفتیش کرنے کی ہمت نہیں ہوتی تھی۔ ان کا ایک ہی محبوب محاورہ تھا ''ڈنکا بجا دیں؟'' یعنی مار دیں۔ گویا جان سے مار ڈالنے کو وہ لوگ ڈنکا بجا دینے سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کے ماموں صاحبان پر زمین جائداد کا کوئی نہ کوئی مقدمہ چلتا رہتا تھا لیکن ایسے ماحول میں رہنے کے باوجود بھی شفیع جاوید کی ادب سے دلچسپی کم نہ ہوئی۔

شفیع جاوید نے اپنے گھر میں موجود اردو کی مختلف کتابوں کے مطالعے سے دلچسپی پیدا کر لی تھی جو وقت کے ساتھ ساتھ پروان بھی چڑھ رہی تھی ان کے والد انھیں انگریزی اور حساب کا ماہر بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ مگر شفیع جاوید چھپ چھپ کر ادبی کتابیں پڑھتے رہے۔ جب ان کے والد کا تبادلہ ناتھ نگر (بھاگلپور) کے پولس ٹریننگ سنٹر میں بہ حیثیت لاء افسر (داروغہ سے تھوڑی اوپر کی رینک) کے تھا تو اس ٹریننگ سینٹر نے شفیع جاوید کے تخلیقی ذوق کو ابھارنے میں اہم رول ادا کیا۔ یہ جگہ زمین سے کافی اونچائی پر تھی اور گڑھ پور کے نام سے مشہور تھی۔ وہاں ایک بڑا میدان تھا یہیں شفیع جاوید اپنے ساتھ رہنے والے دو سپاہیوں اور دیگر لڑکوں کے ساتھ فٹ بال، باسکٹ بال اور اپنے والد صاحب اور ان کے دوستوں کے ساتھ بیڈمنٹن بھی کھیلا کرتے تھے۔ والد صاحب کھیل کود میں ان کی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔ ان دنوں کے دو مشہور ناول ''شمیم'' اور ''انور'' جن کے مصنف فیاض علی تھے، ان دونوں ناولوں کو وہ اپنے والد کی زبانی سنتے تھے۔ شفیع جاوید کو سرت چند چٹرجی کے ناولوں نے بہت متاثر کیا۔ گڑھ پور میں ایک آم کا

درخت گر جانے سے بڑا سا گڈھا ہو گیا تھا جس میں چھپ کر شفیع جاوید سرت چند کے ناول ''دیوداس'' کا مطالعہ کیا کرتے تھے۔ یہیں کچھ فاصلے پر چرچ کے بغل میں کرشچین سمٹری (کرسچین قبرستان) تھا جس میں چھپ کر انھوں نے مایہ ناز فلسفی خلیل جبران کو پڑھا تھا۔ جو کرشچین تھے لیکن اسلامیات کا اثر ان پر بہت زیادہ تھا۔ اس وقت شفیع 9th کلاس میں تھے اور انھیں خلیل جبران کا 'خ' بھی سمجھ میں نہیں آتا تھا لیکن چونکہ انھیں پڑھنے کی دھن تھی اس لیے لگا تار مطالعہ میں غرق رہا کرتے تھے۔ گڑھ پور سے نیچے مومن لائبریری تھی اس سے شفیع جاوید ادبی کتابیں اور رسائل و جرائد نکال کر پڑھتے تھے۔ انھیں یاد ہے کہ مولوی نذیر احمد، راشد الخیری، ایم اسلم کے ناولوں کو انھوں نے اسی زمانے میں پڑھا تھا۔ گو کہ مومن لائبریری چھوٹی تھی لیکن ادبی کتب اور رسائل و جرائد کا گراں قدر ذخیرہ اس کی زینت تھا، جس سے شفیع جاوید بھی فیض یاب ہوئے۔ انھیں لگتا ہے کہ خداوند کریم نے ان کے تخلیقی امکانات کا رخ وہیں مقرر فرما دیا تھا۔ ادبی کتابوں کے علاوہ شفیع جاوید نے ''ساقی'' اور ''عالمگیر'' جیسے اپنے زمانے کے موقر ادبی رسائل کا بھی بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا۔ ان دونوں رسائل نے اپنے زمانے کے احوال و کوائف کی بھرپور ترجمانی کے ساتھ ساتھ آئندہ نسلوں کی ذہنی نشو و نما کا فرض بھی بہ حسن و خوبی ادا کیا۔ اس گہرے مطالعے کا اثر یہ ہوا کہ شفیع جاوید کے اندر ادب کی سمجھ اور میچیورٹی (Maturity) آنی شروع ہو گئی۔ زمیندار جیسے مشہور اخبار کا بھی شفیع جاوید لگا تار مطالعہ کرتے تھے۔ رہی سہی کسر صغیر جاوید جیسی ادب نواز شخصیت کی صحبت نے پوری کر دی جو مومن لائبریری میں اکثر شفیع جاوید کے ساتھ جاتے تھے۔

ناتھ نگر نے شفیع جاوید کو ذہنی اور تخلیقی اعتبار سے بہت کچھ دیا لیکن اسی درمیان ان کی صحت بیری بیری (Beri Beri) نام کی بیماری کی وجہ سے بہت خراب رہنے لگی۔ کیونکہ اس زمانے میں بیری بیری کی کوئی دوا نہیں ہوتی تھی ان کے پیروں میں سوجن ہو جایا کرتی تھی، کمزور اس قدر ہو گئے تھے کہ چلنا دشوار تھا۔ ایک بنگالی ڈاکٹر کے زیر علاج تھے جس نے انھیں مکمل بیڈ ریسٹ کا مشورہ دیا تھا۔ بنگالی ڈاکٹر نے ان کے والد کو بہت سخت لہجے میں کہا تھا کہ دیکھو داروغہ جی ہم بتا دیں یہ باؤلا زمین میں پاؤں دھرے گا پھر یہ پاؤں تم کو نہیں ملے گا۔ باؤلا بنگالی میں بچے کو کہتے ہیں۔ ناتھ نگر میں شفیع کے والد کو جو کوارٹر ملا ہوا تھا اس میں بہت بڑا صحن اور برآمدہ تھا۔ برآمدے میں کھٹولے پر لیٹ کر شفیع جاوید لگا تار چاند کو دیکھا کرتے تھے۔

انھوں نے راقم الحروف کو بتایا کہ "I Use to to see the Rising Moon" جب والد صاحب شفیع جاوید کو چاند تکتے ہوئے دیکھتے تھے تو انھیں بہت ڈانٹتے تھے اور کہتے تھے کہ چاند کو اتنی دیر تک لگا تار نہیں دیکھنا چاہیے کیونکہ Lunearinfluences سے انسان Lunatic ہو جاتا ہے۔ شفیع جاوید جب اپنا محاسبہ کرتے ہیں تو انھیں لگتا ہے کہ ناتھ نگر کے گھر میں بڑے آنگن سے لگا تار چاند تکتے رہنے کی وجہ سے ہی ان کی تخلیقی حس بیدار ہوئی اور اللہ تعالیٰ نے ان کے ذہن کو تخلیقیت کی طرف موڑا۔ یہ ۴۷-۱۹۴۶ء کا واقعہ ہے۔ جب وہ درجہ نہم کے طالب علم تھے۔ شفیع جاوید انجانے طور پر تصوف کی طرف مائل رہے۔ حالانکہ اس میں ان کا کوئی Contribution نہیں ہے لیکن پھر بھی فطری طور پر وہ مائل بہ تصوف رہے۔ شاید یہ بزرگان دین سے ان کی قربت کا اثر تھا۔ انھیں بزرگان دین میں ایک شاہ صاحب تھے۔ ان سے شفیع جاوید کی ملاقات اس وقت ہوئی جب ان کے والد سیتامڑھی ضلع کے بیلا تھانے میں تعینات تھے۔ مولانا عبدالرحمٰن صاحب کو شفیع جاوید اپنا مرشد مانتے ہیں گو کہ یہ ان سے بیعت نہیں ہیں۔ مولانا عبدالرحمٰن صاحب بعد میں امیر شریعت بھی ہوئے۔ ان کا تعلق ضلع چھپرا کے پاس کی ایک جگہ گودنا شریف سے تھا یہ وہیں مدفون ہیں۔ حضرت علی کی کتاب کشف المحجوب کا شفیع جاوید نے بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا۔ امام غزالی کی کتاب مکاشفت القلوب کا بھی انھوں نے بڑی دلجمعی کے ساتھ مطالعہ کیا۔ شفیع جاوید کے والدین کو بھی صوفی بزرگوں سے لگاؤ تھا۔ ان کی والدہ حضرت چشتیؒ کے مزار پر اکثر جایا کرتی تھیں اور شفیع جاوید بھی ان کے ساتھ ہوا کرتے تھے۔ شفیع جاوید کو یاد ہے کہ ایک بار سمستی پور کچہری کے کورٹ مالخانہ جس کے انچارج ان کے والد تھے، وہاں سے قتل کے اہم ترین مقدموں کی شہادتیں غائب ہو گئیں ان کے والد بہت پریشان رہے بہت کوشش کے باوجود شہادتوں کا سراغ نہیں مل پایا یہ انگریزی دور حکومت کی بات ہے۔ جس کے بعد شفیع جاوید اور ان کی والدہ نے حضرت چشتی کے مزار پر جا کر دعاء مانگی دوسری صبح جب ان کے والد کچہری گئے اور انھوں نے گمشدہ چیزوں کی تلاش کی تو جو کچھ گم ہوا تھا سب مل گیا۔ یہ واقعہ شفیع جاوید کو آج بھی یاد ہے۔ اس طرح کے معجزات شفیع کے ساتھ وقتاً فوقتاً ہوتے رہے۔ کوئی نہ کوئی شاہ صاحب ہمیشہ ان کے والد کے قریب رہے۔ اسی کے سبب ان بزرگوں کا فیض ہمیشہ شفیع جاوید کے ساتھ رہا۔

شفیع جاوید کے پٹنہ یونیورسٹی کے اساتذہ میں ڈاکٹر نرم دیشور پرشاد کا نام بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔جن کی صحبت کا شفیع جاوید نے گہرا اثر قبول کیا۔ یہ ان دنوں پٹنہ یونیورسٹی میں سوشیولوجی کے پروفیسر تھے۔ڈاکٹر نرم دیشور پرشاد کے تعلق سے شفیع جاوید خودرقم طراز ہیں:

''ڈاکٹر نرم دیشور پرشاد (مرحوم) جنھوں نے جانے سے ان جانے کے سفر میں میری انگلی اس طرح تھام لی کہ میں وقت کا ہونق Scare-Crown بننے سے محفوظ رہا۔'' ۷

ڈاکٹر عبدالقیوم بھی نرم دیشور پرشاد کے ہم عصر تھے۔ ان کے بھی شفیع جاوید قریب رہے ۔ڈاکٹر عبدالقیوم کے متعلق شفیع جاوید لکھتے ہیں:

''عبدالقیوم......جنھوں نے مجھے ادب کرنے ،کا ہمیشہ شعور دیا۔ آج تک وہ میری تاریک راہیں روشن کرتے رہتے ہیں۔عظیم آباد کی روایت کے عین مطابق خود پر اکتسابی گمنامی کی دبیز چادر بڑی فنکاری کے ساتھ اوڑھ رکھی ہے۔'' ۸

شفیع جاوید کے سینئرس میں ایک نام پریتم سنگھ کوہلی کا ہے۔ جو کمشنر کے عہدے پر فائز تھے ان کے متعلق شفیع جاوید لکھتے ہیں:

''پریتم سنگھ کوہلی......جنھوں نے کمشنری کے ہجوم بے پناہ میں بھی خود کو اور مجھ کو خوبصورت اشعار سے تازہ اور شگفتہ رکھا۔جنھوں نے تصوف سے مجھے متعارف کیا،اس کی خوشبو سے مجھے معطر کیا اور مجھے صوفیانہ شفقت اس طرح دی کہ میں آج تک سرشار ہوں۔'' ۹

شفیع جاوید کے کرم فرماؤں میں ایک اہم نام خوشتر گرامی کا ہے جن کے بارے میں شفیع جاوید نے ایک جگہ اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

''خوشتر گرامی...... وہ کرم فرما جنھوں نے ۱۹۵۴ء سے مجھے ملک اور بیرون ملک کے قارئین دیے۔'' ۱۰

شفیع جاوید کے دوستوں کا حلقہ محدود ہے ان کے دوستوں میں مشہور نقاد سید محمد عبدالوہاب اشرفی (وہاب اشرفی) شمیم سیفی، شہرۂ آفاق ناقد اور دانشور شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر عابد رضا بیدار اور ظہیر صدیقی قابل ذکر ہیں۔

وہاب اشرفی سے اپنی اولین ملاقات کو یاد کرتے ہوئے خود شفیع جاوید یوں رقم طراز ہیں:

''آج ایک بار پھر یادوں کی کشتی میں سوار ہوں، الٹی دھارا پر بہتا چلا جارہا ہوں۔

رفتار بہت تیز ہے۔منٹوں میں برسوں کا سفر طے ہوا جاتا ہے اچانک ۱۹۵۸ء کی ایک تپتی ہلکتی، ویران دوپہر سامنے آکر ٹھہر جاتی ہے۔اقبال ہوسٹل کا کمرہ نمبر۲۱ یادوں کی سطح پر مصور ہوجاتا ہے۔بند دروازہ پر ایک نرم سی دستک،

کون؟ میں فرش پر بیٹھ کر پڑھتے پڑھتے اونگھ گیا تھا۔چونکتا ہوں'' کون صاحب ہیں؟''

''وہاب اشرفی''

فرمائیے۔اندر آجائیے۔باہر بہت گرمی ہے......کواڑ کھول کر کہتا ہوں۔

وہیں کھڑے کھڑے فرماتے ہیں'' مجھے شفیع جاوید صاحب سے ملنا ہے ذرا ان کو بلوا دیجئے۔''

''آپ تشریف لائیے میں ہی شفیع جاوید ہوں۔''

نہیں آپ کیسے ہوسکتے ہیں؟ آپ تو پہلوان ہیں۔

''جی''، میں حیران ہوتا ہوں۔

وہ شاخ گل جیسی تحریر والا شخص ایسا پہلوان کیسے ہوسکتا ہے؟

وہاب اشرفی کی حس مزاح بھڑک اٹھی ہے۔مجھے ہنسی آجاتی ہے وہ یادگار دوپہر مجھے ایک بے لوث، بے مثال ہمدم دیرینہ دے گئی۔ہم گلے

ملے، سارے تکلفات قطع ہوئے، سب سے پہلے ہم دونوں کے درمیان سے ''صاحب'' ختم ہوا، پھر ''آپ'' اور آخرش وہ صرف وہاب اور ہم صرف شفیع رہ گئے اور یوں ہوا کہ ہم دونوں ایک دوسرے کے پیش نامہ یا ایک دوسرے کی تمہید ہو گئے۔ ذہنی مفاہمت ہمیں ایک دوسرے میں گویا تحلیل کر گئی۔''[۱۱]

شمیم سیفی بھی شفیع جاوید کے قریبی احباب میں شمار تھے جو پٹنہ ہائی کورٹ جج کے عہدے سے سبکدوش ہوئے۔ شمیم سیفی سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے خود شفیع جاوید لکھتے ہیں:

''کیا پیارا دوست تھا وہ بھی، ہماری تثلیث تھی، میری ایک کتاب کے جشن اجرا کے موقع پر شمیم نے ہم تینوں کے تعلق سے کہا تھا ''ہم کچھ نہ ہوں پھر بھی ہم، ہم ہیں'' آج بھی ہم ہیں گو کہ دو ہی سہی۔ زندگی ہمارے لیے کبھی Candy Loss نہ رہی لیکن ہم آج بھی Incurable Romantics ہیں۔ اگرچہ متعدد Emotional Swings نے ہمیں بڑے دکھ دیے۔ اکثر ہم راکھ ہو گئے لیکن راکھ سے اپنی زندگی پھر پائی۔ اس طرح زندگی کا گراف کوئی بنائے تو ان کے Spirals سے تجریدی آرٹ کا خوبصورت نمونہ بن جائے۔ زندگی کی معنویت اور لایعنیت ان دونوں پہلوؤں کو ہم دونوں نے اکثر ساتھ ساتھ دیکھا ہے اور محسوس کیا ہے اور اگر کوئی ایک تنہا اس سے گزرا ہے تو دوسرے کو اس نے بتایا ہے، اس پہلو پر گفتگو کی ہے۔ انسان کی بوقلمونی کے مشاہدے ہم نے خوب کیے ہیں اور خوب تماشہ کیا ہے اور تماشہ بنے بھی ہیں۔''[۱۲]

مشہور و معروف نقاد اور دانشور شمس الرحمٰن فاروقی شفیع جاوید کے عزیز دوستوں میں ہیں۔ ان کے متعلق خود شفیع جاوید یوں اظہار خیال کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

''شمس الرحمٰن فاروقی...... اور ادب کی نئی دشاؤں کا پتہ دینے والے۔

وضع داری اور علم دوستی کے ساتھ وہ میرے معنوی سفر میں سنگ میل کی
طرح آئے۔ تب مجھے اندازہ ہوا کہ میں نے کتنی مسافت طے کی ہے
اور کیا باقی ہے؟ فاروقی اور شب خون میرے لیے آج بھی ۱۹۶۷ء ہی
کی طرح اہم ہیں۔''۱۳؎

مذکورہ بالا سطور میں جن احباب کا تذکرہ کیا گیا ہے ان کے علاوہ عابد رضا بیدار، ظہیر صدیقی، منتخب فریدی اور محمد علی وغیرہ بھی ان کے قریبی رفقاء میں ہیں۔

شفیع جاوید نے ۱۹۴۷ء میں درپیش ہونے والا تقسیم ہند کا المناک سانحہ بھی اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ ساتھ ہی ساتھ دوسری عالمی جنگ کے عبرت ناک واقعہ کا بھی ان پر گہرا اثر پڑا۔ اس دوران انھوں نے مظفر پور میں بلیک آؤٹ (Black out) کا زمانہ بھی دیکھا تھا۔ بلیک آؤٹ کے دوران Electric Poles کی روشنیوں پر بھی کالا غلاف چڑھا دیا گیا تھا۔ رات کے وقت باہر نکلنا بہت مشکل تھا۔ گھروں کی کھڑکیاں، دروازے وغیرہ بھی بند رکھے جاتے تھے تاکہ روشنی باہر نہ جا سکے۔ انگریز فوج کی طرف سے مظلوم ہندوستانی عوام پر کیے گئے ظلم و جبر کے بھی وہ چشم دید گواہ رہے ہیں۔ انگریز فوجی معصوموں اور عورتوں تک کو بھی نہیں بخشتے تھے۔ ان دنوں سفید گاندھی ٹوپی پہننا گویا انگریزی فوج کے ظلم کو دعوت دینے کے مترادف تھا لیکن اس وقت قوم حب الوطنی کے جذبے سے اس قدر سرشار تھی کہ لوگ خوشی خوشی گاندھی ٹوپی پہنتے تھے اور انگریزی حکومت کی طرف سے کی جانے والی ظلم و زیادتی کا انھیں کوئی خوف نہ تھا۔ تحریک آزدی کے دوران مظفر پور کے تلک میدان میں جمع ہونے والے لوگوں کے جم غفیر اور ان لوگوں کی پر جوش تقریروں کو بھی شفیع جاوید نے دیکھا حالانکہ وہ یہ تقریریں سنتے تو ضرور تھے لیکن اپنی کمسنی کی وجہ سے بہت سی باتوں کو سمجھ نہیں پاتے تھے۔ لیکن اتنا ضرور سمجھتے تھے کہ یہ لوگ کسی بڑے مقصد کی طرف گامزن ہیں۔ دریں اثناء ''انگریزوں بھارت چھوڑو'' کی تحریک بھی زور پکڑ چکی تھی۔ شفیع جاوید کے والد کی ڈیوٹی بھی کئی جانبازوں کو گرفتار کرنے کی لگی ہوئی تھی انگریز فوج تلک میدان میں داخل ہو چکی تھی اور لوگوں میں افراتفری کا عالم تھا۔ آزادی کے متوالوں کی گرفتاری کے ساتھ ہی انگریزوں بھارت چھوڑو کا نعرہ تیز ہونے لگا تھا۔ شفیع جاوید کو یاد ہے کہ تحریک آزادی کے دوران ہی مظفر پور ضلع کے بنیا پور تھانے میں انگریز

داروغہ مسٹر والر کو آزادی کی لڑائی میں ملوث لوگوں کی بھیڑ نے زندہ جلا دیا تھا۔اس واقعہ کی وجہ سے انگریز بھڑک گئے اور ان کے ظلم وستم میں مزید تیزی واقع ہوگئی تھی۔

شفیع جاوید نے اٹھارہ برس کی عمر میں اپنا پہلا افسانہ ۱۹۵۲ء میں مظفر پور (بہار) میں بیٹھ کر لکھا۔ان کے اولین افسانے کا نام ''آرٹ اور تمباکو'' ہے۔آرٹ اور تمباکو کو علامت بنا کر لکھی گئی اس کہانی کے ذریعہ شفیع جاوید نے ابتدا میں ہی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا لوہا منوالیا تھا۔ یہ افسانہ ماہانہ رسالہ ''افق'' (دربھنگہ) کے فروری ۱۹۵۳ء کے شمارہ نمبر ا ،جلد نمبر ا میں شائع ہوا تھا۔افق اس وقت بہار کا مشہور ومعروف اور معیاری ادبی رسالہ تھا۔اس میں شائع ہونا ہی کامیابی کی دلیل سمجھی جاتی تھی۔ یہ رسالہ شفیع جاوید کے عزیز دوست شمیم سیفی نکالتے تھے۔اس سلسلے میں شفیع جاوید خود لکھتے ہیں:

> ''جب لکھنے لکھانے کا سلسلہ شروع ہوا تو شمیم سیفی سے تعلقات کے باب وا ہوئے اور ۱۹۵۳ء میں میرا پہلا افسانہ ''آرٹ اور تمباکو'' کے عنوان سے ماہنامہ افق میں شائع ہوا۔شمیم سیفی اور شکیل الرحمٰن کی مشترکہ ادارت تھی۔لیکن کچھ ہی دنوں کے بعد اس کی اشاعت موقوف ہوگئی کیونکہ گریجویشن کے بعد شمیم سیفی مظفر پور چلے گئے اور دوسرے احباب بھی بکھر گئے تھے۔''[۱۴]

اسی سلسلے میں شفیع جاوید کا ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''رموز دلبری سے واقف وہ دوست جس نے سب سے پہلے (۱۹۵۳ء) اپنے ماہنامہ افق میں میرا اولین افسانہ ''آرٹ اور تمباکو'' شائع کیا۔''[۱۵]

شفیع جاوید کے متعدد افسانے آل انڈیا ریڈیو پر بھی نشر ہوتے رہے ہیں۔ریڈیو پر نشر ہونے والا ان کا اولین افسانہ ''آخری رات'' ہے جو مورخہ ۵ رمئی ۱۹۶۱ء کو اے آئی آر (AIR) کے پٹنہ اسٹیشن سے نشر کیا گیا۔مایہ ناز افسانہ نگار اور دانشور سہیل عظیم آبادی اس پٹنہ ریڈیو اسٹیشن کے پروگرام ایگزیکیٹو تھے۔انھوں نے بہ ذات خود اس افسانے کی ریکارڈنگ کی تھی۔جس وقت شفیع کا اولین افسانہ ''آرٹ اور تمباکو''

اشاعت پذیر ہوا یہ ان کا تعلیمی دور تھا، والد صاحب ادبی کتابیں خریدنے کے سخت خلاف تھے۔ان کے نزدیک یہ امر سوائے پیسے کی بربادی کے اور کچھ نہ تھا۔لیکن شفیع جاوید بھی اپنی دھن کے پکے تھے۔ایسے حالات میں شفیع جاوید کو ایک ادب نواز شخصیت خوشتر گرامی کا ساتھ ملا جو اس زمانے کے معتبر ادبی رسالہ بیسویں صدی کے مدیر تھے، جو اس زمانے کا خاصہ مقبول رسالہ تھا۔خوشتر گرامی ایک افسانے کے عوض شفیع جاوید کو پچیس روپیہ بھیجتے تھے۔ بقول شفیع جاوید ۲۵ روپیہ اس زمانے کے لحاظ سے بہت بڑی رقم تھی اور پھر بیسویں صدی جیسے رسالے میں شائع ہونا بھی بڑی بات تھی۔جس کے باعث شفیع جاوید کی بہت ہمت افزائی ہوئی اور یہیں سے گویا ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوجاتا ہے۔اس سلسلے میں شمیم سیفی کا ساتھ بھی ان کے لیے بڑا اسودمند ثابت ہوا۔شمیم سیفی بہ اعتبار نظریہ ترقی پسند تھے اور شفیع جاوید جدیدیت سے متاثر تھے۔ شمیم اور شفیع دونوں نے جان ڈاس پیس (Jhon Doss Pasoss) کو پڑھا ساتھ ہی فکشن نگاری کے لیے اس کی (Camra Eyet) پر خاطر خواہ مواد جمع کیا۔یہ وہ دور تھا جب ترقی پسند تحریک کا زور کم ہونے لگا تھا اور نے ادبی افق رجحان کی کھوج بین شروع ہوچکی تھی۔تلاش، تحریک، چندن، آزاد ایشیا، بیسویں صدی جیسے اس زمانے کے موقر رسائل و جرائد میں شفیع جاوید پابندی کے ساتھ شائع ہورہے تھے۔وہاب اشرفی کے مشہور رسالے صنم میں بھی شفیع جاوید کی متعدد کہانیاں یکے بعد دیگرے شائع ہوئیں۔ بطور خاص صنم کا بہار نمبر ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتا تھا۔

شفیع جاوید کی کہانیاں اور مضامین ہند و پاک کے موقر رسالوں میں شائع ہوئیں۔

شفیع جاوید کا شمار اردو کے علاوہ ہندی کے بھی اچھے ادیبوں میں ہوتا ہے۔اس زمانے میں انھوں نے اردو کے ساتھ ساتھ ہندی زبان میں بھی بڑی اچھی کہانیاں خلق کیں اور اردو کے ساتھ ساتھ ہندی زبان میں بھی اپنی انفرادیت قائم کی۔اس کے علاوہ ان کی کہانیاں اور تنقیدی مضامین انگریزی اخبارات کی بھی زینت بنے۔اردو، ہندی اور انگریزی کے جن رسائل و جرائد اور روزناموں میں شفیع جاوید کے افسانے اور تنقیدی نوعیت کے مضامین شائع ہوئے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) بیسویں صدی (دہلی)

(۲) جمالستان (دہلی)

(۳) چندن (دہلی) جسے وشوانا تھ درد نکالتے تھے۔

(۴) تحریک (دہلی) جسے گوپال متل نکالتے تھے۔

(۵) آزاد ایشیا (دہلی) جسے بدھشٹر نکالتے تھے۔

(۶) پروین (الہ آباد)

(۷) نکہت (الہ آباد)

(۸) کتاب (لکھنؤ) جسے عابد سہیل نکالتے تھے۔

(۹) آہنگ (گیا) جسے کلام حیدری نکالتے تھے۔

(۱۰) مریخ (پٹنہ)

(۱۱) آدرش (ہفتہ وار) جسے معین شاہد نکالتے تھے۔

(۱۲) شب خون (الہ آباد) جسے شمس الرحمٰن فاروقی نکالتے تھے۔

(۱۳) صنم (ماہنامہ) جسے وہاب اشرفی نکالتے تھے۔

(۱۴) مباحثہ (پٹنہ) جسے وہاب اشرفی نکالتے تھے۔

(۱۵) سیپ، کراچی (پاکستان)

(۱۶) خرمن (ماہنامہ، پٹنہ) جسے وہاب اشرفی نکالتے تھے۔

(۱۷) فکر و فن، قمر اعظم ہاشمی اور لطف الرحمٰن نکالتے تھے۔

(۱۸) مصور (پٹنہ)

(۱۹) سہیل (گیا)

(۲۰) آئندہ

(۲۱) بادبان

(۲۲) صریر

(۲۳) روشنائی

(۲۴) خیال

(۲۵)اوراق (لاہور)

(۲۶)ادب لطیف (لاہور)

(۲۷)فنون (لاہور)

(۲۸)روزنامہ قومی تنظیم (پٹنہ)

(۲۹)روزنامہ پندار جسے ریحان غنی نکالتے ہیں۔

(۳۰)روزنامہ ہندوستان (پٹنہ) ہندی

(۳۱)روزنامہ آج (پٹنہ) ہندی

(۳۲)واگارتھ (کلکتہ) ہندی

(۳۳)سب رس (کلکتہ) ہندی

(۳۴)جن ستا (کلکتہ) ہندی

(۳۵)ٹائمز آف انڈیا (انگریزی) پٹنہ شفیع صاحب اس روزنامہ میں ۱۹۹۵ء کے الیکشن کے لیے خصوصی رپورٹر رہے اور مظفر پور، پٹنہ اور نالندہ ضلعوں کی خصوصی رپورٹس شائع ہوئیں۔

ماہنامہ شمع کے مزاج میں بھی تبدیلی پیدا ہونے لگی تھی اب یہ صرف ہلکے پھلکے تفریحی مضامین اور فلمی چاشنی سے بھر پور خبروں تک موقوف نہیں تھا بلکہ یہ سنجیدہ ادب کا ترجمان بن چکا تھا۔معروف ادیبہ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات اب اس رسالے کی زینت ہوا کرتی تھیں۔ جیلانی بانو اور واجدہ تبسم اس میں پہلے سے ہی خامہ فرسائی کر رہی تھیں۔ پھر دریں اثنا ایک روز شمیم سیفی کے افسانوی مجموعے آئینہ کی اشاعت کی بنیاد پڑی۔طباعت خلیل الرحمٰن سلفی کی دیکھ ریکھ میں ہوئی۔ ایچ بی لائبریری لہریا سرائے کے بینر تلے یہ مجموعہ اشاعت کے مختلف مراحل سے گزرا۔شفیع جاوید نے بھی اس مجموعے کی اشاعت میں دلچسپی لی اور بالآخر ۱۹۶۲ء میں ''آئینے'' شائع ہوگیا۔ یہ مجموعہ نو افسانوں پر مشتمل ہے اور قلمکار حضرات کے اسم گرامی اس طرح ہیں: ذکی انور، شمیم سیفی، کلیم عاجز، سچیدانند سنہا، ظفر احمد، شوکت خلیل، شبیر احمد، عزیز شاہد اور شفیع جاوید۔ ۱۲۸ صفحات پر مشتمل اس مجموعے کی ایک خوبی یہ ہے کہ تخلیقات کے ساتھ ساتھ قلم کاروں کا خاکہ بھی اس میں شامل کیا گیا ہے۔

شفیع جاوید نے شمیم سیفی کے ایک اور افسانوی مجموعے ''ایک ورق'' کا دیباچہ لکھا۔ جو خود شمیم سیفی نے شفیع جاوید سے ضد کر کے لکھوایا تھا۔ یہ مجموعہ غالباً ۸۱-۱۹۸۰ء میں منظر عام پر آیا تھا اس کی رسم رونمائی کی تقریب میں پٹنہ سے مجروح سلطانپوری کے ہمراہ شفیع جاوید بھی مظفر پور گئے۔علی گڑھ سے معین احسن جذبی بھی اس تقریب میں شریک تھے۔اس کے علاوہ شفیع جاوید مختلف ادبی کتابوں پر لکھتے رہتے ہیں۔ انھوں نے اہم شخصیات کے حوالے سے مونوگراف اور مضامین وغیرہ تحریر کیے ہیں۔انھوں نے بہار کے مشہور شاعر حسن نعیم پر مونوگراف لکھا ہے اور راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، شکیب ایاز، لطف الرحمٰن، منظر کاظمی وغیرہ پر تنقیدی نوعیت کے بہترین مضامین لکھے ہیں۔

شفیع جاوید نے ۱۹۵۹ء سے بہار سرکار کی ملازمت اختیار کی۔ جہاں وہ محکمۂ ناپ تول میں ملازم ہوئے۔وہ ۱۹۶۱ء سے ۱۹۷۱ء تک محکمۂ ناپ تول میں سب ڈویژنل انچارج (Sub Divisional Incharge) کے عہدے پر دربھنگہ میں فائز رہے۔

اس سلسلے میں شفیع جاوید خود لکھتے ہیں:

> ''دربھنگہ سے میرا تیسرا تعارف اکتوبر ۱۹۶۱ء میں ہوا، جب ہم محکمہ ''ناپ تول'' میں دربھنگہ صدر سب ڈویژن کے چارج میں بھیجے گئے۔اس وقت سمستی پور اور مدھوبنی بھی سب ڈویژن ہوا کرتے تھے۔ پتہ نہیں محکمہ کو کیا سوجھی کہ کچھ دنوں بعد مجھے ان دونوں سب ڈویژن کا بھی چارج دے دیا اور اس طرح پورا دربھنگہ ضلع یعنی جے نگر سے حسن پور تک کا علاقہ ہم ناپتے رہتے، دورہ کرتے رہتے۔ان دنوں سواری اور سڑکوں دونوں کی کمی تھی اس لیے محاورۃً ہم پورے ضلع کی دھول پھانکتے رہتے۔''[۱۶]

۱۹۷۱ء میں بہار پبلک سروس کمیشن (BPSC) کا امتحان پاس کر کے محکمۂ اطلاعات وتعلقات عامہ میں ڈپٹی ڈائرکٹر کے عہدے پر رہ کر اپنی صلاحیتوں کا ثبوت پیش کیا۔اس عہدے پر ان کا تقرر ۱۹۷۱ء سے ۱۹۷۹ء تک رہا۔شفیع جاوید پہلے ڈپٹی ڈائرکٹر تھے جو سیدھے (PBSC) میں Appoint ہوئے۔ان سے

قبل اس عہدے پر کبھی سیدھے طور پر بحالی نہیں ہوئی تھی۔ اس بات سے خفا ہو کر ان لوگوں نے پروسیٹ مارچ کیا اور وزیر اعلیٰ تک معاملہ پہنچ گیا۔ بعد میں انھوں نے شفیع جاوید کے خلاف ہائی کورٹ میں رٹ دائر کر دی جو اس محکمہ میں پہلے سے کام کرتے تھے اور ان کے سینئر تھے جو اس تقرری کے خلاف تھے۔ ان لوگوں کی دلیل تھی کہ سید محمد شفیع الدین بہت کم سن ہیں ان کا تعلیمی پس منظر بھی سماجیات (Sociology) رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شفیع جاوید محکمۂ ناپ تول سے وابستہ رہے ہیں، جس کا محکمہ اطلاعات وتعلقات عامہ سے کسی طرح کا کوئی رشتہ ناطہ نہیں ہے۔ تمام دلائل سننے کے بعد اس وقت کے پٹنہ ہائی کورٹ کے چیف جسٹس سرور علی نے اپنا فیصلہ شفیع جاوید کے حق میں سناتے ہوئے کہا تھا۔ ججمنٹ کی وہ سطور بقول شفیع جاوید یوں ہیں:

> "Mr. Shafi Uddin is the fittest person for the department of Public Relation because he comes from wieghts and Measures department, therefore he can weight the public and measure the relations."[۱۷]

شفیع جاوید نے دوران ملازمت اپنی بے پناہ صلاحیت کا مظاہرہ کیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۹ء سے ۱۹۸۵ء تک شفیع جاوید نے اس وقت بہار کے گورنر رہے جناب اخلاق الرحمٰن قدوائی صاحب کے پریس سکریٹری کے طور پر بھی اپنے فرائض بہ حسن وخوبی انجام دیے۔ شفیع جاوید ۱۹۸۵ء سے ۱۹۹۲ء تک محکمۂ اطلاعات وتعلقات عامہ کے ڈائرکٹر کے عہدے پر مامور رہے۔

یہ شفیع جاوید کی ہمہ گیر شخصیت کا ہی کمال تھا کہ انھوں نے جس محکمہ میں قدم رکھا وہیں پوری محنت اور لگن کے ساتھ اپنے فرائض منصبی انجام دیے۔ شفیع جاوید کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ وہ محکمۂ اطلاعات و تعلقات عامہ کے پہلے مسلم ڈائرکٹر ہیں کیونکہ اس وقت کا رول تھا کہ کوئی مسلمان پی آر ڈی (Public Relation Department) کا چیف نہیں بن سکتا۔ اس واقعہ کے بعد گویا پورے صوبۂ بہار میں آگ لگ گی۔ نتیجتاً شفیع جاوید کو ہٹائے جانے کا مطالبہ ہونے لگا۔ لیکن وہ ثابت قدم رہے اور انھوں نے بدستور اپنا کام جاری رکھا۔ جس زمانے میں سردار بلبھ بھائی پٹیل وزیر داخلہ تھے انھوں نے ایک سرکلر

جاری تھا جس میں لکھا تھا کہ کوئی مسلمان ملٹری چیف، پولیس چیف اور پبلک ریلیشن محکمہ کا چیف نہیں بن سکتا۔اس سے متعلق مفصل ذکر قدرۃ اللہ شہاب نے اپنی تصنیف ''شہاب نامہ'' میں پیش کیا ہے۔شفیع جاوید ۱۹۹۳ء سے ۱۹۹۴ء تک انڈین ریڈ کراس سوسائٹی (Indian Red Cross Society) کے بہار صدر دفتر میں بحیثیت ایڈمنسٹریٹر اپنے فرائض انجام دینے کے بعد ۱۹۹۴ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔لیکن چونکہ شفیع کو زمانہ طالب علمی سے ہی پڑھنے لکھنے سے شغف رہا ہے اسی کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری کے لیے ریسرچ فیلو کی حیثیت سے کام کیا۔اور اپنا پروجیکٹ بہ عنوان ''آزادی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کے بدلتے ہوئے رجحانات'' اردو فکشن کے حوالے سے) دسمبر ۲۰۰۵ء میں مکمل کیا۔

شفیع جاوید کی شادی کی جب بات آئی تو ان کے والدین کی خواہش تھی کہ کسی امیر گھرانے میں شفیع جاوید کی شادی ہو۔اس کے برعکس شفیع جاوید کو مال و دولت کی کوئی شرط منظور نہ تھی بلکہ وہ کسی گھریلو لڑکی سے شادی کے متمنی تھے۔نتیجتاً شفیع جاوید کی شادی ۱۴؍ مارچ ۱۹۵۵ء کو تقریباً ۲۰ برس کی عمر میں ان کی اپنی پسند کے مطابق بلقیس بیگم کے ہمراہ ہوئی۔بلقیس کے والد محمد نیاز علی بہار ہی کے شہر آرا کے رہنے والے تھے وہ کلکٹریٹ میں ملازم تھے اور رشتہ کے اعتبار سے شفیع جاوید کے پھوپھا تھے۔بلقیس کی والدہ اور شفیع جاوید کی ساس شمسی بیگم ہیں جو خود شفیع جاوید کے والد کی اپنی ماموں زاد بہن ہیں۔اس طرح شفیع جاوید کی اہلیہ بلقیس بیگم ان کی پھوپھی کی لڑکی (Cousin) بھی ہیں۔بلقیس بیگم ایک نہایت مذہبی اور گھریلو عورت تھیں۔وہ ایک سلیقہ مند، رحم دل اور مخلص عورت تھیں۔بیگم شفیع جاوید بڑی مہمان نواز تھیں۔وہ ہر کسی سے ٹوٹ کر ملتی تھیں، ان کے نزدیک حقیقی رشتہ داروں اور دور کے رشتہ داروں میں کوئی تفریق نہیں تھی اور ہر کسی سے پیار محبت سے پیش آتی تھیں۔وقت کی بڑی پابند تھیں اور ہر کام کو اس کے مقررہ وقت پر کرنے میں یقین رکھتی تھیں۔ان کی طبیعت تصنع اور بناوٹ سے بالکل پاک تھی۔جو کچھ ان کے دل میں ہوتا تھا وہی زبان پر بھی ہوتا تھا۔وہ اپنے بچوں اور دوسرے کے بچوں میں کوئی فرق نہیں کرتی تھیں۔انھوں نے اپنے ساتھ رہنے والی ایک بچی کو جو ان کی بہت خدمت کرتی تھی اپنی منھ بولی اولاد بنالیا تھا۔جس کا نام یاسمین ہے اور شفیع جاوید فی الوقت اسی منھ بولی اولاد و اس کے رشتہ داروں کے ساتھ اور ایک اور خدمت

گزارانجے شرما کے ساتھ رہتے ہیں۔بلقیس بیگم اور شفیع جاوید ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم کی طرح زندگی گزار رہے تھے کہ ۲۴؍اپریل ۲۰۰۸ء کو بلقیس بیگم تقریباً ستر سال کی عمر میں اپنے مالک حقیقی سے جاملیں۔اس سلسلے میں عبدالصمد لکھتے ہیں:

> ''خوشیاں برداشت کرنے اورخوشیاں سہہ جانے والے بہت ہیں مگرغم کے پہاڑ کوصبر وشکر کے ساتھ اپنے کاندھوں پر اٹھانے والے شاذونادر ہی ملیں گے۔۲۴؍اپریل ۲۰۰۸ء کوان کی اہلیہ کا انتقال ہوگیا۔یہ ایک ایسی شریک حیات کی جدائی نہیں تھی جس کا تقریباً ۵۳ سال تک ساتھ رہا، بلکہ ایک ایسی ساتھی اور دوست کا جانا تھا،جس نے ہر اچھے برے وقت، ہر ہر قدم اور ہر ہر پل میں اس طرح ان کا ساتھ دیا کہ انھیں کبھی محسوس ہی نہیں ہوا کہ وہ اس وقت دراصل کس پل کے اسیر ہیں ....اچھے یا برے کے؟
>
> جولوگ انہیں قریب سے جانتے ہیں،وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کے بغیر شفیع جاوید ہمیشہ سے ادھورے تھے اور ہمیشہ ادھورے رہیں گے۔اس عمر میں زندگی بھر کے ساتھی کا چلا جانا کتنا بڑا سانحہ ہے اسے شفیع جاوید سے زیادہ اور کوئی نہیں جانتا۔''۱۸

شفیع جاوید کے سسرالیوں کی اگر بات کی جائے تو ان کے تین سالے تھے۔ان میں سب سے بڑے اختر علی تھے جو بہار سرکار میں سیل ٹیکس کے محکمہ میں ڈپٹی کمشنر تھے۔ان کا انتقال ہو چکا ہے۔شفیع جاوید کے دوسرے سالے صاحب ڈاکٹر مسرور علی ہیں جو امریکہ میں ڈاکٹر ہیں ان کا شمار امریکہ کے مشہور ڈاکٹروں میں ہوتا ہے۔انھوں نے ایک امریکی خاتون سے شادی کررکھی ہے۔شفیع جاوید کے تیسرے سالے کا نام ڈاکٹر ظفر علی تھا جو ایگریکلچر (Agriculture) میں پی ایچ ڈی تھے۔ان کا شمار اپنے وقت کے بہت بڑے (Agricultre Experts) میں ہوتا تھا۔اسی لیے ان کو مسقط گورنمنٹ نے بہ حیثیت ڈائرکٹر اپنے یہاں بلایا تھا،مسقط میں Agriculture کی داغ بیل ڈالنے کا سہرا انھیں کے سر تھا۔وہ ہندوستان سے

درجنوں افراد کوبطور خاص مسلمانوں کو ملازمت کے سلسلے میں مسقط لے گئے۔ مسقط سے واپس آ کر یہ نیوفرینڈس کالونی نئی دہلی میں قیام پذیر رہے اور یہیں ان کا انتقال ہوا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ (نئی دہلی) کے قبرستان میں ان کی قبر ہے۔

شفیع جاوید کی تین سالیاں تھیں۔ جن میں ظہرہ تنویر آروی سب سے بڑی تھیں۔ یہ بہت اچھی شاعرہ تھیں۔ شفیع جاوید کی دوسری سالی صاحبہ کا نام قریشہ بیگم تھا۔ خورشیدی بیگم ان کی تیسری سالی تھیں۔ شفیع جاوید کی اہلیہ بلقیس اپنے بھائیوں اور بہنوں میں سب سے چھوٹی تھیں۔

شفیع جاوید کو اللہ تعالیٰ نے دو اولاد عطا کیں۔ ایک بیٹا اور ایک بیٹی۔ بیٹے کا نام طارق احمد ہے اور بیٹی کا نام رعنا تبسم ہے۔ طارق احمد ریلوے پروٹیکشن فورس (.R.P.F) کے ڈپٹی انسپکٹر جنرل (.D.I.G) ہیں اور کلکتہ میں پوسٹڈ ہیں۔ آر پی ایف ہندوستانی ریلوے کی ایسی سیکورٹی فورس ہوتی ہے جو ریل مسافروں کے سامان اور ہندوستان ریلوے کی پوری پراپرٹی کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ حال ہی میں طارق احمد کو ان کی خدمات کے صلے میں انڈین پولیس میڈل ایوارڈ سے بھی نوازا گیا ہے۔ طارق احمد یہ ایوارڈ پانے والے پہلے مسلم آفیسر ہیں۔ طارق احمد کی شادی عالم گنج (پٹنہ) کی پروفیسر کالونی میں رہنے والے سابق چیف انجینئر سید عارف حسین (مرحوم) کی دوسری بیٹی صومعہ احمد کے ہمراہ ہوئی ہے۔ طارق احمد کی ایک سالی صاحبہ ہیں جن کے شوہر کا نام ڈاکٹر آفتاب فیض ہے۔ یہ لوگ پچھلے ۲۴ برس سے مکہ شریف میں مقیم ہیں۔ طارق احمد کے دو سالے ہیں۔ ایک ہیں ڈاکٹر نیر احمد جو جواہر لال نہرو میڈیکل کالج علی گڑھ میں آرتھوپیڈکس سرجن ہیں ان کے دوسرے سالے صاحب کا نام فیضی ہے جو گڑگاؤں میں انجینئر ہیں۔ طارق احمد کی دو اولاد ہیں ایک بیٹا اور ایک بیٹی۔ بیٹے کا نام فراز احمد ہے اور بیٹی کا نام یسریٰ احمد ہے۔ فی الوقت یہ دونوں کلکتہ کے مشہور اسکولس میں زیر تعلیم ہیں۔

شفیع جاوید کی بیٹی رعنا تبسم کی شادی شفیع جاوید کے ہم زلف ڈاکٹر عبدالمعیز (مرحوم) ڈمراؤں (ضلع بکسر) اور شفیع کی منجھلی سالی قریشہ بیگم کے سب سے بڑے صاحبزادے سہیل احمد سے ہوئی ہے جو یونین بینک آف انڈیا کے سینئر برانچ منیجر کے عہدے سے (Volunterily) سبکدوش ہو چکے ہیں۔ یہ لوگ آمر پالی، دہلی میں قیام پذیر ہیں۔ بیٹے کی ہی طرح شفیع جاوید کی بیٹی کی بھی دو اولاد ہیں اور دونوں

بیٹے ہیں۔ایک کا نام توصیف ہے دوسرے کا نام اوصاف ہے۔ یہ دونوں نام شفیع جاوید کے رکھے ہوئے ہیں۔ یہ دونوں ملازمت کے سلسلے میں ہندوستان سے باہر ہیں۔توصیف احمد مرچنٹ نیوی کے کپتان ہیں،اسی سلسلے میں وہ پوری دنیا میں گھومتے رہتے ہیں۔ترکی سے لندن ان کا روٹ ہوا کرتا ہے۔تقریباً باون ممالک میں وہ اب تک جہاز لے کر جا چکے ہیں اور فی الوقت ہانگ کانگ میں ہیں اور یہاں سے کنیڈا جائیں گے۔اوصاف احمد فی الوقت آسٹریلیا میں ملازمت کرتے ہیں اس سے قبل وہ ملازمت کے سلسلے میں ملیشیا،سنگاپور، برونئی،لندن اور دبئی میں رہ چکے ہیں۔توصیف اور اوصاف دونوں کی شادی ہو چکی ہے۔اس طرح شفیع جاوید کے ساتھ ساتھ ان کے عزیز واقارب بھی خوشگوار زندگی گزار رہے ہیں۔

شفیع جاوید کے اب تک پانچ افسانوی مجموعے اشاعت پذیر ہوکر منظرعام پرآ چکے ہیں۔تمام مجموعوں کی ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی ہوئی ان کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

(۱)دائرہ سے باہر،۱۹۷۹ء(پندرہ افسانے)

(۲)کھلی جوآنکھ،۱۹۸۲ء(سولہ افسانے)

(۳)تعریف اس خدا کی،۱۹۸۴ء(تیرہ افسانے)

(۴)رات،شہراور میں،۲۰۰۴ء(بیس افسانے)

(۵)بادبان کے ٹکڑے،۲۰۱۳ء،(سترہ افسانے)

شفیع جاوید نے ’’ریگ رواں‘‘ کے عنوان سے ناول بھی لکھنا شروع کیا تھا جو ادھورا رہ گیا اور اشاعت سے ہم کنار نہ ہوسکا۔شفیع جاوید کہتے ہیں کہ دیکھنے میں Sustain نہیں کرسکتا اور ناول میں اس کی ضرورت ہوتی ہے اس لیے ناول نہ لکھ سکا۔

شفیع جاوید نے اردو کے علاوہ ہندی زبان میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔اردو کی ہی طرح ان کا شمار ہندی بھاشا کے بھی بہترین کہانی کاروں میں ہوتا ہے۔’’وقت کے اسیر‘‘ عنوان سے ان کے ہندی افسانوں کا مجموعہ ۱۹۹۱ء میں اشاعت پذیر ہوکر منظرعام پرآیا جو خاصہ مقبول ہوا۔’’آتم بودھ‘‘ کے عنوان سے شفیع جاوید کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ شائع ہوا۔ یہ باضابطہ کوئی مجموعہ یا کتاب نہیں ہے بلکہ کتابچہ کی صورت میں چھپا۔ یہ بات بھی اسی دور کی ہے جب وقت کے اسیر منظرعام پرآیا تھا۔

شفیع جاوید نے بہار اردو اکادمی کے لیے ''گنگا درشن'' گنگا ندی کا ثقافتی، تاریخی اور دیو مالائی بیان اور ہندوستانی ثقافت کے ماخذ کی تلاش پر بھی کام کیا تھا اور اس کا مسودہ بھی شفیع الدین صاحب نے اردو اکادمی کو بھیج دیا تھا لیکن یہ بھی اشاعت کے مراحل سے نہ گزر سکا۔ اردو کی طرح شفیع جاوید کی ہندی کہانیاں بھی اس زمانے کے موقر ہندی رسائل میں شائع ہوتی تھیں۔ ہندی کے جن رسائل و جرائد میں شفیع جاوید کی کہانیاں شائع ہوتی تھیں ان میں ''واردات'' اور گیانو دے بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ ہندی کے دیگر رسائل و جرائد کو بھی ان کی تخلیقات نے زینت بخشی۔ اس کے علاوہ انھوں نے خدا بخش لائبریری کے لیے ایک پروجیکٹ پر بھی کام کیا۔ جس کا عنوان تھا۔ ''آزادی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کے بدلتے ہوئے رجحانات'' (اردو فکشن کے حوالے سے) (Changing Patterns of Indian Muslims Society in Independent India)

یہ پروجیکٹ دسمبر ۲۰۰۵ء میں مکمل ہوا۔ اس کے علاوہ شفیع جاوید نے آزاد نظمیں اور منی کہانیاں بھی لکھیں۔ جو خاصی مقبول ہوئیں۔ شفیع جاوید کالم نویسی کے فن سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ وہ بازگشت کے عنوان سے روزنامہ پندار (پٹنہ) کے لیے عرصۂ دراز تک کالم لکھتے رہے ہیں جو خاصے پسند کیے جاتے تھے۔

شفیع جاوید کی اعزازی خدمات پر اگر نظر ڈالی جائے تو وہ بہار اردو اکادمی پٹنہ کی مجلس مشاورت کے رکن رہے اور بہار اردو اکادمی پٹنہ کے رابطہ افسر کے عہدے پر بھی فائز رہے۔ ۱۹۷۰ء میں شفیع جاوید رسالہ صبح نو (پٹنہ) کی مجلس مشاورت کے رکن بھی رہے۔ اس وقت اس رسالے کے مدیر اعلیٰ وفا ملک پوری اور مدیر اعزازی علیم اللہ حالی تھے۔ مجلس مشاورت کے دیگر ارکان ڈاکٹر شکیل الرحمٰن، معروف فکشن نگار شفیع مشہدی اور مشتاق علی شاہد تھے۔ وہ عرصۂ دراز تک رسالہ ''زبان و ادب'' (پٹنہ) کے مجلس مشاورت کے رکن بھی رہے۔ جسے شین مظفر پوری نکالتے تھے۔ شفیع جاوید کی تخلیقات ۱۹۶۱ء سے آکاشوانی پٹنہ سے نشر ہونے کا سلسلہ شروع ہوا جو ہنوز جاری ہے۔

شفیع جاوید کو ان کی ادبی خدمات کے عوض بہت سے انعامات و اعزازات سے بھی نوازا جا چکا ہے۔ انھیں سب سے پہلا انعام ان کے تیسرے افسانوی مجموعے ''تعریف اس خدا کی'' کے لیے بہار اردو اکادمی پٹنہ کی جانب سے ۱۹۸۰ء میں ملا۔ شفیع جاوید کی مجموعی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے آل انڈیا

میر اکادمی لکھنؤ (اتر پردیش) نے انھیں اپنے اعزاز و انعام سے ۱۹۸۸ء میں نوازا۔ قومی ایکتا منچ کلکتہ (مغربی بنگال) کی جانب سے شفیع جاوید کو ۲۰۱۵ء میں قومی ایکتا ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔ اس کے علاوہ ان کی نثری خدمات کے صلے میں انھیں غالب انسٹی ٹیوٹ (نئی دہلی) کی جانب سے غالب ایوارڈ برائے اردو نثر سے ۱۱ر دسمبر ۲۰۱۵ء کو نوازا گیا۔

شفیع جاوید کی شخصیت پر نظر ڈالی جائے تو ان کی طبیعت میں حد درجہ نفاست داخل ہے۔ جہاں تک ہو سکے غریبوں کی مدد کرنے سے بالکل نہیں چوکتے۔ وقت کی پابندی بچپن سے ہی ان کی شخصیت کا جز و لاینفک رہی ہے۔ علی الصبح پانچ بجے اٹھ جاتے ہیں، بعد نماز فجر ۶ بجے تک صبح کی چائے سے فارغ ہو جاتے ہیں اور صبح ساڑھے آٹھ بجے تک ناشتہ سے فارغ ہو جاتے ہیں۔ بریڈ اور انڈا ان کا پسندیدہ ناشتہ ہے۔ کھانا بھی ہلکا پسند کرتے ہیں۔ روزہ نماز کے پابند اور رات کو سونے سے قبل آیت الکرسی ضرور پڑھتے ہیں۔ اگر چہ رات کے وقت دیر رات تک مطالعہ کرتے ہیں لیکن پھر بھی صبح جلدی اٹھنا نہیں بھولتے۔ شفیع جاوید کتاب کے شیدائی ہیں۔ کتابوں پر لکھے گئے تبصرے ضرور پڑھتے ہیں لیکن کتاب پڑھنے کے معاملہ میں بہت (Selective) ہیں۔ صوفیانہ لٹریچر سے گہری دلچسپی ہے۔ امیر خسرو وغیرہ کو بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ ترکی کے نوبل انعام یافتہ ناول نگار اورہن پامک (Orhan Pamuk) کو بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ نوتیج سرنا کی کتابیں بھی بڑی دلچسپی سے پڑھتے ہیں۔ نوتیج سرنا ایک ہندوستانی رائٹر ہیں اور فی الوقت امریکہ میں ہندوستانی سفارت کار (Ambassador) کی حیثیت سے اپنے فرائض بہ حسن وخوبی انجام دے رہے ہیں۔ بنگالی فلم ساز ستیہ جیت رے کی بایوگرافی کا بھی شفیع جاوید نے بہ غور مطالعہ یا ہے۔ ستیہ جیت رے کو ان کی خدمات کے اعتراف میں ہندوستانی گورنمنٹ کی جانب سے ہندوستان کے اعلیٰ ترین اعزاز بھارت رتن سے ۱۹۹۲ء میں نوازا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستانی سنیما کے سب سے بڑے اعزاز دادا صاحب پھالکے انعام سے بھی انھیں ۱۹۸۴ء میں سرفراز کیا گیا۔ انھوں نے ہندوستانی فلم انڈسٹری سے متعلق سرکردہ شخصیات میں مشہور ومعروف اداکار دلیپ کمار، گلوکار نوشاد، مشہور اداکارہ مدھو بالا اور سدابہار دیوآنند جیسی شخصیات کا مطالعہ کیا ہے۔ کلاسیکی سنگیت بھی شفیع جاوید کو بہت بھاتا ہے۔ ان کو کلاسیکل میوزک اور استاد بسم اللہ خاں کا شہنائی گاین بھی بہت پسند ہے۔ انھوں نے ابتدا میں

اسلم فرخی اور مستنصر حسین تارڑ کو بھی پڑھا لیکن بعد میں چھوڑ دیا۔ان کی قرۃ العین حیدر سے بھی بڑی دوستی تھی، جب بھی علی گڑھ آتے تو پروفیسر ثریا حسین کے گھر پر عینی آپا سے ضرور ملتے تھے۔کوئی بھی فلاح و بہبود کا کام اگر ان کے ذریعہ سے ہوسکے تو اسے بڑی خوش اسلوبی سے انجام دیتے ہیں۔شفیع جاوید کو ہومیو پیتھک دواؤں کا بھی اچھا علم ہے۔ایک دفعہ گیا کے ایک گاؤں میں بہت سے لوگ بیمار ہوگئے جب شفیع جاوید کو اس بات کی خبر لگی تو انھوں نے وہاں بھی ہومیو پیتھک دوائیں بھیجی تھیں۔غرض یہ کہ وہ غریب اور ضرورت مندوں کی مدد کے لیے کوشاں رہتے ہیں۔

ملازمت کے دوران شفیع جاوید ایک اصول پسند، ایماندار اور حق بات کہنے والے افسر کے طور پر قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے گئے۔وہ اپنے اور اپنے ماتحتوں کے درمیان مناسب فاصلہ قائم رکھتے تھے۔ اس حوالے سے عبدالصمد لکھتے ہیں:

> ’’شفیع جاوید بڑے تنتنے والے آفیسر تھے۔ماتحت ان کے آگے بھیگی بلی بنے رہتے۔افسر اعلیٰ بھی احتیاط کے ساتھ پیش آتے تھے۔ویسے ایک باوقار فاصلہ بنائے رکھنے میں شفیع جاوید پہلے بھی کمال رکھتے تھے، آج بھی رکھتے ہیں۔‘‘[۱۹]

اسی حوالے سے ان کے ماتحت کام کر چکے اور بہار اردو اکادمی کے سابق سکریٹری مشتاق احمد نوری نے اس زمانے کا ایک واقعہ عبدالصمد کو سنایا جب شفیع جاوید محکمۂ اطلاعات و تعلقات عامہ میں ڈائرکٹر تھے۔نوری سسرال کی طرف سے شفیع جاوید کے رشتہ دار بھی لگتے ہیں۔اسی محکمہ میں ان کی کسی افسر سے کہا سنی ہوگئی تو انھوں نے اسی رشتہ داری کو بھنانے کی کوشش کی۔اسی حوالے سے عبدالصمد مشتاق نوری کا سنایا ہوا وہ واقعہ کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

> ’’کسی معاملے میں ان کی کسی افسر سے ٹھن گئی۔اسے افسری کا زعم، انھیں ڈائرکٹری کی دھونس۔اس دھونس کی سرشاری میں وہ ایک دن ان کے گھر پہنچ گئے۔ڈائرکٹر صاحب برآمدے میں تشریف فرما۔اخباروں کے مطالعے میں مصروف تھے۔ماتحتوں کا گھر پر ملنا اور وہ بھی دندناتے

چلے آنا پسند نہیں تھا۔نوری نے سلام کیا،سر کی ایک ہلکی جنبش سے
جواب دیا اور ایک نگاہ غلط انداز......سامنے کی کرسی خالی تھی لیکن بیٹھنے
کا اشارہ نہیں تھا۔

''کیا ہے......؟''

جان لیوا انتظار کے بعد سخت لہجہ میں پوچھا گیا۔طوعاً کرہاً مدعا بیان
ہوا۔جواب ملا، پرخاصی بیگانگی کے انداز میں۔Protocol کا خیال
رکھا کیجئے۔وہ آپ کا افسر ہے، جایئے......''

ساری سرشاری ختم،دھونس کی ہوا نکل گئی، پتہ چلا کہ وہ دفتر اور گھر کے
درمیان فاصلے کو سختی سے قائم رکھنے کے قائل تھے۔''۲۰؎

شفیع جاوید کی شخصیت مختلف رنگوں کا مرکب نظر آتی ہے۔ان کی شخصیت کو گلہائے رنگا رنگ سے تشبیہ دی جائے تو بیجا نہ ہوگا لیکن پھول تک پہنچنے کے سفر کے دوران یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کو کانٹے سے بھی الجھنا پڑے۔مشتاق احمد نوری نے ان کی شخصیت کا خاکہ بڑے ہی دلچسپ انداز میں کھینچا ہے۔لکھتے ہیں:

''دراصل شفیع جاوید کسی ایک شخص کا نام نہیں ہے۔ایک طرف تو اپنی
شخصیت پر رعب طاری کرتے ہوئے ایس ایم شفیع الدین ملیں گے،
جن سے مل کر آپ کو بہت زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں ہے کہ نہ
جانے کب صاحب کا مزاج بدل جائے لیکن اگر آپ کی ملاقات شفیع
جاوید سے ہوجائے تو آپ خوش قسمت ہیں۔ان دونوں شخصیتوں کے
درمیان اپنے گھٹنوں پر سر رکھے سکر کی حالت میں ایک اور شخص رہتا ہے
اور وہ ہے صوفی جاوید۔اس کا دیدار سب کے نصیب میں نہیں ہوتا۔
بہت ریاضت کے بعد ہی دیدار ممکن ہے۔''۲۱؎

شفیع جاوید اگرچہ سماجیات کے طالب علم رہے اور اسی مضمون میں ایم اے کیا۔نہ صرف اردو ادب بلکہ انگریزی اور یورپی ادب بھی ان کے زیر مطالعہ رہا۔پڑھتے وقت وہ کسی یورپین کی مانند نظر آتے ہیں۔

جو کچھ پڑھتے ہیں موٹے طور پر اس کے نوٹس ضرور بنا لیتے ہیں۔ان کے پاس ڈائریوں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔جن میں اقوال زریں اوران کی مطالعہ کی ہوئی تمام چیزوں کے نوٹس موجود ہیں۔وہ کسی بھی تحریر کو سرسری طور پر پڑھ کر نہیں گزرتے بلکہ اس کا بہ غور مطالعہ کرتے ہیں۔وہ جب بھی کسی ادبی پہلو پر گفتگو کرتے ہیں تو یہ بڑی فکرانگیز اور علمیت سے بھرپور گفتگو ہوتی ہے۔لیکن یہ علمیت بوجھ نہیں معلوم ہوتی بلکہ اس کا انداز شگفتہ اور Asthetic Sence لیے ہوئے ہوتی ہے تاہم یہ الگ بات ہے کہ وہ بہت جلد کسی موضوع پر اظہار خیال کے لیے تیار نہیں ہوتے۔زبان پر شفیع جاوید کو کمال کی گرفت حاصل ہے۔ان کے پاس کئی لغات موجود ہیں اگر کسی لفظ پر ذرا بھی شک وشبہ کی گنجائش ہوتی ہے تو اس کا ازالہ کیے بغیر آگے نہیں بڑھتے۔

شفیع جاوید دوستوں کے ساتھ بڑا والہانہ سلوک کرتے تھے طبعاً شفیع بہت حساس تھے اگر بطور خاص دوستوں کی طرف سے انھیں ذراسی چوٹ بھی پہنچتی تو بہت لگتی تھی مگران کی خوش قسمتی کا کیا کہنا ان کے کچھ احباب اس سلسلے میں بڑے کشادہ دل ہیں،انھیں بھی اس بات کا فوری طور پر علم ہوجاتا ہے۔پھر شفیع جاوید اس چوٹ کو ایسے بھلادیتے تھے گویا کبھی لگی ہی نہ ہو۔شفیع جاوید ہر کسی کے سامنے آسانی سے نہیں کھلتے بلکہ انھیں سامنے کا مضبوط پردہ اٹھانے کے لیے نہ صرف یہ کہ وقت لگتا ہے بلکہ تکلف بھی ہوتا ہے۔کبھی کبھی تو اتنی دیر ہوجاتی ہے کہ سامنے والا غلط فہمی میں مبتلا ہوجاتا ہے اور یہی غلط فہمی آگے چل کر رفتہ رفتہ دشمنی کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔لیکن شفیع جاوید ان باتوں کی ذرا بھی پروا نہیں کرتے۔وہ اپنے احباب کے حلقۂ محدود میں رہ کر خوش تھے اور زیادہ دشمنوں کی طرف سے وہ اور بھی زیادہ بے فکر رہتے تھے۔

شفیع جاوید کو ہر حال میں مسکرانے کا فن خوب آتا تھا۔انھیں قدرت نے ایک نایاب تحفے کے طور پر یہ مسکراہٹ عطا کی تھی۔وہ اپنی مسکراہٹ کا راز،اگر واقعتاً کچھ تھا،نہیں کھولتے بلکہ لوگوں کو جدوجہد میں مبتلا رکھتے تھے۔لیکن درحقیقت سچی بات یہ ہے کہ ان کی اس مسکراہٹ کے پیچھے کوئی راز پوشیدہ تھا ہی نہیں۔گویا اپنی اس مسکراہٹ کو ہی وہ اپنا سرمایہ سمجھتے تھے۔دوستوں کے لیے ان کی یہ مسکراہٹ طاقت بخشنے والے کسی سرچشمے کی مانند تھی جبکہ دشمنوں کے نزدیک یہ مثل تیغ تھی۔ویسے بھی جب کوئی شخص قلم کا سچا سپاہی ہو اسے تیغ ونشتر سے بھلا کیا مناسبت۔مسکراہٹ ہی اسکا عظیم ترین ہتھیار بن کر سامنے آتی ہے۔

شفیع جاوید پر حالات چاہے جیسے گزرے ہوں لیکن انھوں نے صبر و شکر کے ساتھ ہمیشہ خوش رہنے کی کوشش کی۔ اپنے تحقیقی کام کے آخری ایام میں شفیع جاوید سے میری دوسری ملاقات ۱۲؍اکتوبر ۲۰۱۹ء کو پٹنہ میں ان کی رہائش گاہ پر ہوئی۔ اس دوران بات چیت میں انھوں نے بتایا کہ انھوں نے ''بھیگا ہوا شیشہ'' کے عنوان سے اپنی آٹو بایوگرافی لکھنی شروع کی تھی لیکن وہ مکمل نہ ہو سکی ساتھ ہی انھوں نے اپنے دل کی تکلیف کا بھی ذکر کیا۔ ان کے گھٹنوں کی تکلیف تو ظاہر تھی لیکن دل کی بیماری سے میں لاعلم تھا۔ انھوں نے بتایا کہ انجیو پلاسٹی عنقریب کرانی ہے۔ آخر میں بہت سی دعاؤں کے ساتھ مجھ ناچیز کو خدا حافظ کہا۔ میں پٹنہ سے واپسی کے بعد علی گڑھ میں اس تحقیقی مقالے کو حتمی شکل دینے ہی والا تھا کہ اچانک دسمبر کی ایک سرد صبح کو ڈاکٹر سید مسعود حسن صاحب کا پٹنہ سے فون آیا۔ انھوں نے مجھے غمگین لہجے میں شفیع جاوید کے انتقال کی افسوس ناک خبر دی۔ شفیع جاوید کا اچانک اس طرح چلا جانا ذاتی طور پر میرے لیے کسی بڑے حادثے سے کم نہ تھا کیونکہ ایسے مشفق لوگ اس دنیا میں کم کم ہیں۔ ان کی وفات پر لکھے ایک تعزیتی نوٹ میں صفدر امام قادری لکھتے ہیں:

> ''کل شام ہسپتال میں ہاتھوں میں ہاتھ لے کر دلاسا دیتے رہے۔ منحنی مگر صاف آواز میں اور اس سے بڑھ کر آنکھوں کے اشارے سے بھروسہ دیتے رہے اور اپنے کلیجے پر میرا ہاتھ رکھا اور پھر اپنے ہاتھوں کو میرے سر پر رکھا، مجھے کیا پتا تھا کہ دست شفقت کی یہ آخری چھاؤں بھی اس رات کے اندھیرے میں گم ہو جائے گی۔ ہسپتال کے کارندوں نے اطمینان دلایا کہ کہیں کوئی پریشانی کی بات نہیں ہے۔ ڈاکٹر نے ان کے ناتی کو گھر جانے کے لیے کہا اور بتایا کہ کوئی تشویش کی بات نہیں ہے ایک دن اور ہسپتال میں رہنے دیجیے پھر گھر لے جایئے مگر جیسے ہی ۱۲؍دسمبر کی تاریخ نے اپنے قدم بڑھائے وقت کی زنجیریں سمٹنے لگیں۔ ایک بجے رات میں ہسپتال سے فون کیا گیا کہ حالت تشویشناک ہے۔ ڈیڑھ بجے رات میں وینٹی لیٹر پر رکھا گیا اور پھر ڈھائی بجے رات کو وہ

اگلے سفر کے لیے نکل پڑے۔''۲۲

اس طرح شفیع جاوید ۱۲/دسمبر ۲۰۱۹ء کا سورج طلوع ہونے سے چند گھنٹے قبل اس دارفانی سے کوچ کر گئے۔ انتقال سے دو روز قبل مگدھ میڈی کیئر، راجندر نگر میں ان کی انجیو پلاسٹی ہوئی اور یہیں انتقال ہوا۔ انتقال کے وقت ان کی عمر ۸۴ سال، ۱۱ مہینے، ۸ دن تھی۔ وفات کی وجہ دل کا شدید دورہ بتائی گئی۔ بعد نماز مغرب ہارون نگر سیکٹر-۲ کی بڑی مسجد میں ان کے جنازے کی نماز ادا کی گئی اور حاجی حرمین شریفین پھلواری شریف میں ان کی تدفین عمل میں آئی۔ ان کی اہلیہ کی قبر بھی یہیں ہے۔ شفیع جاوید آج بھلے ہی ہمارے درمیان نہ ہوں لیکن ان کے تخلیقی سرمایے کے ذریعہ ان کی یادیں ہمارے ذہن میں تازہ رہیں گی۔

○

حواشی:

(۱) شفیع جاوید، میرا تخلیقی سفر، مشمولہ اردو ادب (سہ ماہی) اپریل تا جون ۲۰۱۹ء، شمارہ نمبر ۲۵۰، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، ص:۱۳۹

(۲) شفیع جاوید صاحب سے ان کی رہائش گاہ پر ۲۸/مارچ ۲۰۱۶ء بروز پیر کو لیے گئے انٹرویو سے ماخوذ

(۳) شفیع جاوید کے فراہم کردہ مواد سے ماخوذ

(۴) شفیع جاوید کے فراہم کردہ مواد سے ماخوذ

(۵) شفیع جاوید کے فراہم کردہ مواد سے ماخوذ

(۶) شفیع جاوید کے فراہم کردہ مواد سے ماخوذ

(۷) شفیع جاوید، دائرہ سے باہر، پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ، ۱۹۷۹ء، ص:۴

(۸) ایضاً، ص:۴

(۹) ایضاً، ص:۴

(۱۰) ایضاً، ص:۳

(۱۱) شفیع جاوید، دیوار فنا کے سائے، مشمولہ وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانش ور، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۶ء، ص ۲۰۷-۲۰۸

(۱۲) ایضاً، ص:۲۰۹-۲۱۰

(۱۳) شفیع جاوید، دائرہ سے باہر، پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ، ۱۹۷۹ء، ص:۴-۵

(۱۴) شفیع جاوید، شمارلی بہار، یادیں اور افسانے (شمیم سیفی مرحوم کی یادوں کی) مشمولہ جہان اردو، سہ ماہی (دربھنگہ) شمارہ ۳۱-۳۰، جلد نمبر ۸، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۸ء، ص:۶۹

(۱۵) شفیع جاوید، دائرہ سے باہر، پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ، ۱۹۷۹ء، ص:۳

(۱۶) شفیع جاوید، شمارلی بہار، یادیں اور افسانے (شمیم سیفی مرحوم کی یادوں کی)، مشمولہ جہان اردو (سہ ماہی) دربھنگہ، شمارہ ۳۱-۳۰، جلد نمبر ۸، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۸ء، ص:۶۹

(۱۷) شفیع جاوید صاحب سے ان کی رہائش گاہ پر ۲۸/مارچ ۲۰۱۶ء بروز پیر کو لیے گئے انٹرویو سے ماخوذ

(۱۸) عبدالصمد، ہم سے پوچھو کوئی فسانۂ گل، مشمولہ: ''دل میں رہے مقیم......'' (تاثراتی مضامین) ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی ۲۰۱۴ء، ص:۱۲۰

(۱۹) ایضاً، ص:۱۱۳

(۲۰) ایضاً، ص:۱۱۳-۱۱۴

(۲۱) مشتاق احمد نوری، خاکوں کا خاکہ، مشمولہ: ''دل میں رہے مقیم......'' (تاثراتی مضامین) عبدالصمد، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی ۲۰۱۴ء، ص:۲۱

(۲۲) صفدر امام قادری (تاثر بہ موقع وفات شفیع جاوید) مشمولہ روزنامہ ''پندار'' (پٹنہ) مورخہ ۱۳/دسمبر ۲۰۱۹ء، بروز جمعہ، ایڈیٹر: محمد ارشاد

باب سوم

شفیع جاوید کے افسانوں کا تنقیدی مطالعہ

شفیع جاوید نے جس زمانے میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی، وہ زمانہ جدیدیت کے عروج کا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب کوئی پرانی تحریک فرسودہ ہو جاتی ہے تو اُس کی جگہ پرانی روایات واقدار لے لیتی ہیں۔ یہی حال اردو افسانے میں بھی ہوا۔ یہاں بھی رومانیت اور ترقی پسندی کے زمانے میں جب فنکاروں کی سانسیں پھولنے لگیں تو انھیں کسی ایسے ماحول میں افسانے اختراع کرنے کی سوجھی جو اُن کے لیے نیا اور نادر تجربہ ہو۔ ایسے حالات میں جدیدیت کے رجحان نے اپنے پاؤں جمانے شروع کر دیے اور نیا افسانہ، افسانوی تاریخ میں اپنی خوشبو بکھیرنے لگا۔ ایسا نہیں تھا کہ ترقی پسند موضوعات ہمارے معاشرے سے میل نہیں کھاتے تھے بلکہ ترقی پسند تحریک نے تو اردو افسانے کو بیش بہا موضوعات دیے۔ اس سے قبل اس صنف میں محدود موضوعات پر گفتگو کی جاتی تھی جس پر داستان کی چھاپ دیکھی جاسکتی ہے۔ پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر افسانے کو نئے موضوع سے روشناس کرایا تو دوسری طرف انھوں نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد بھی ڈال دی۔ اس تحریک کے قیام کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست نظر آتی ہے جنہوں نے افسانے کی صنف میں قابلِ ذکر اضافے کیے۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، علی عباس حسینی، سدرشن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ اس دور کے کام یاب افسانہ نگار ہیں۔ اس عہد میں افسانہ دوسری زبانوں سے آنکھ ملانے کے قابل ہو گیا اور یہ بات بلا تردّد کہی جائے کہ یہ دور اردو افسانے کا عہدِ زریں ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ترقی پسند تحریک کے عہد میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جو آزادانہ طور پر کہانیاں لکھتے رہے لیکن اکثر وبیش تر کی تعداد ایسی تھی جو اِس تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت افسانے لکھ رہے تھے اور نوبت یہاں تک آن پہنچی کہ اُن کا فن پارہ پروپگنڈہ اور نعرہ بازی کے عقب میں گُم ہوتا چلا گیا۔ فارمولا بند اصولوں کے تحت افسانے لکھنے کی مخالفت کے سبب ہی ۱۹۳۹ء میں ''بزم داستاں گویاں''

(حلقۂ اربابِ ذوق) کا قیام عمل میں آیا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے بہ طورِ خاص دیہی زندگی، سرمایہ داروں کے مظالم، بھوک، افلاس وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ شروع میں تو اُن فن پاروں میں کچھ صداقت نظر آتی تھی لیکن بعد کے افسانوں کو دیکھ کر ایسا محسوس ہونے لگا کہ وہ گھسے پٹے موضوعات پر خواہ مخواہ خامہ فرسائی کر رہے ہیں اور اُن کا کوئی خاص نظریہ اور مقصد نہیں ہے۔ اسی اثنا ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کا اعلان ہو گیا اور تقسیم و ہجرت کا کرب اردو افسانے کا موضوع بنا۔ جو لوگ مسلم ہندو اتحاد کے قائل تھے اور جنھوں نے ایک دوسرے پر تکیہ کیا ہوا تھا اُن کے خواب بکھرتے چلے گئے۔ فسادات میں لوگوں نے انسانیت کو پرے رکھ کر اپنے دوست، احباب اور پڑوسیوں کا وہ قتل عام کیا جس کی مثال پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ اس سنگین واقعے نے اردو افسانے پر سب سے زیادہ اثر ڈالا۔ اب موضوعات بدل چکے تھے اور پورا منظر نامہ تبدیل ہو گیا تھا لہٰذا ادب میں بھی اس کا اثر پڑا اور لوگوں نے اجتماعی نعرہ بازی کو چھوڑ کر انفرادیت میں پناہ لی، لوگوں کا اعتبار ایک دوسرے کے دلوں سے اٹھ گیا اور اس کے نتیجے میں فردیت، وجودیت، بے گانگی جیسے موضوعات اردو افسانے میں آنے لگے۔ ہندوستان میں یہ منظر نامہ ۱۹۵۵ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۰ء تک آتے آتے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ جدیدیت اسی دور کی پیداوار ہے۔ رشید امجد کے خیال میں جدیدیت عصری شعور سے قدم ملا کر چلنے کا نام ہے اور انھوں نے اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے تدریجی ارتقا کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ان کے بہ قول:

> ''علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی، اجتماعیت اور مقصدیت نے فرد، آزادی اور جذبہ کی جو نفی کی، اُس کا ردعمل رومانی تحریک کی صورت ہوا اور رومانویت کی انتہائی فردیت اور مطلق آزاد جذبے اور آزادی نے ترقی پسند تحریک کے لیے راہ ہموار کی۔ ترقی پسند تحریک کی خارجی عقلیت نگاری کی انتہائی صورتوں، بعض موضوعات کو مرکزیت دینا اور بعض کو خارج کر دینا، ایک خاص طرح کی مقصدیت ہی کو ادب سمجھنا، وہ رویّے تھے جنھوں نے ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کی راہ کھولی۔''[۱]

جدیدیت کا لفظ ''جدید'' سے مشتق ایک ادبی اصطلاح ہے جو انگریزی لفظ Modern کا ترجمہ ہے۔ ماڈرن کا مادہ لاطینی متعلق فعل Modo ہے، جس کا مطلب Just Now، ابھی یا اسی لمحے ہے۔ لاطینی میں ہی Modo سے Modernus بنایا گیا جس کا مفہوم زمانۂ حال سے متعلق لیا گیا۔ عہد وسطیٰ کی فرانسیسی میں یہ لفظ Moderne اور جدید انگریزی میں یہی لفظ Modern بن گیا تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ عہدِ الزبیتھ (سولہویں صدی) میں ماڈرن کو معمولی اور پیش پا افتادہ Common Place کے معنی میں استعمال کیا گیا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ماڈرن اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے تاہم نشاۃ ثانیہ کے بعد کے زمانے کو جب ماڈرن کا نام دیا گیا تو بڑی حد تک اسی لفظ کے ابتدائی لغوی مفہوم کا بھی احیا ہوا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ عربی لفظ ''جدید'' کا کم و بیش وہی مفہوم ہے جو Modo کا تھا لیکن اردو میں جب ''جدید'' لفظ کا استعمال ہوا تو ہمارے ناقدین نے ایک خاص عہد تک اس کے مفہوم کو مختص کر دیا جس کا زمانہ ساٹھ کی دہائی سے اسّی کی دہائی تک محیط ہے اور اس کا پس منظر یوں ہے کہ تقسیم ہند کے بعد ہندو پاک کی عوام اجتماعیت سے اپنا اعتبار کھو بیٹھی تھی اور انھوں نے اجنبیت، انفرادیت اور داخلیت کو اپنا مقدر بنا لیا تھا لہٰذا ادب میں بھی اسی طرح کے موضوعات برتے جانے لگے اور جدیدیت نے اپنا سکہ جمانا شروع کر دیا اور اسی عہد کو ادیبوں نے جدیدیت Modernism کا نام دیا۔

جدیدیت، فرد کی داخلی، جلاوطنی اور بے پناہی کی ترجمانی و تنقید ہے جس کے نتیجے میں فرد تنہائی، الجھن، بے گانگی، اجنبیت، بے معنویت، مہملیت اور بے زاری کی کیفیت سے دوچار ہے۔ ان رجحانات کے اعتبار سے جدیدیت، فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے۔ وجودیت کی فلسفیانہ تحریک کا آغاز یورپ سے ہوا۔ اردو میں یہ اصطلاح انگریزی کے توسط سے آئی۔ اس کی وجہ تسمیہ پر بحث کرتے ہوئے افتخار بیگ یوں رقم طراز ہیں:

> ''لفظ Existence جس کا ترجمہ ہم ''وجود'' کرتے ہیں، لاطینی الفاظ کا مجموعہ ہے یعنی لفظ Ex اور لفظ Sistere، جس کا بنیادی معنی ہے To Stand Out یا Emerge۔ اور لفظ Existence کا اردو ترجمہ ہے ''وجود'' اور لفظ وجود کا لغوی معنی ہے ''ہونا، موجود ہونا، ظاہر

ہونا،ہستی،زندگی''۔اوراس لفظ کا مادہ ہے وَجَدَ: پانا یا ہونا۔''[۲]

مغرب میں وجودیت کی ابتدا باضابطہ طور پر اُنیس ویں صدی کے اواخر میں ''کرکے گارڈ'' سے ہوئی جس نے ہیگل کی مطلقیت وعقلیت کے خلاف موضوعیت وداخلیت کی وکالت کی۔ہیگل کے مطابق حقیقت ،عقلیت سے اور عقلیت ،حقیقت سے عبارت ہے۔انیس ویں صدی کے اواخر میں مذہب،رسم وروایت کا ہم معنی ہوکر رہ گیا تھا۔ چرچ کی اجارہ داری نے مذہب کو رسوم وآداب تک محدود کر دیا تھا،حقیقی مذہبی جذبات معدوم ہو چکے تھے،معصوم عوام استحصال اور گمراہی کے شکار تھے، فاسق وفاجر مذہبی رہنما اختیار مطلق رکھتے تھے لیکن خدا کی طرف سے اُن کو سزا نہیں مل رہی تھی۔ مذہب کی اس ظاہر داری خارجیت، رسمیت اور سطحیت نے مایوسی وقنوطیت کی فضا پیدا کر دی تھی۔ یہاں تک کہ نطشے کو اعلان کرنا پڑا کہ خدا مر چکا ہے۔اس لیے کہ وہ خدا جو جابر وظالم اور فاسق وفاجر لوگوں کو سزا نہیں دے سکتا اور جو مکمل طور پر بدکردار و بد اطوار پادریوں کے ہاتھوں کا کھلونا ہو، اس کو مردہ ہی سمجھنا چاہیے۔ بہ قول لطف الرحمٰن:

> ''کرکے گارڈ نے تقلیدی،روایتی اور رسمی مذہب کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی اور داخلیت و باطنیت کو مذہب کی روح قرار دیا۔اس کے مطابق عبادت داخلی وجود یا روحانی گہرائیوں میں اترنے کے مترادف ہے۔اس طرح وجودیت Existentialism مذہبی روایت و رسمیت کے خلاف ایک باغیانہ ردِّعمل ہے۔''[۳]

مندرجہ بالا خیالات سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ جدیدیت،فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے لیکن اردو ادب میں اس اصطلاح کا استعمال ایک خاص عہد سے تعلق رکھتا ہے۔واقعہ یوں ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرسودہ اور گھسے پٹے مضامین کی بھرمار ہونے لگی تب ادیبوں کا ذہن نیا کچھ کرنے کے لیے بے قرار ہونے لگا۔اسی اثنا تقسیم کا کرب انگیز سانحہ رونما ہوا۔موضوعات میں خود بہ خود تبدیلی ہونے لگی۔کھیت کھلیان،سماجی نابرابری اور بورژوا طبقے کے ظلم وستم کی جگہ ہجرت،فساد اور کیمپوں کی روداد سنائی دینے لگی۔ادیب وشاعر ترقی پسند خول میں اکتاہٹ اور گھبراہٹ محسوس کرنے لگے۔ جنگ، امن،انقلاب اور معاہدہ جیسے الفاظ ذہنوں پر بوجھ بننے لگے۔ایسے میں نئی نسل کے ذہن میں

روایت سے انحراف کے جراثیم کلبلانے لگے اورادبی رجحان کی تلاش شروع ہوئی جس میں فرد کی فردیت کو اوّلیت حاصل ہو۔نئی نسل کی اِس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔جدیدیت نے ابتدا میں خاموش رہ کر اور بعد میں پوری قوت کا استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک اور اس کے موضوعات کی مخالفت شروع کی۔ بہ قول شفیق انجم:

> ''جدیدیت کا رجحان بنیادی طور پر کسی ایک نقطے میں سمٹنے کی بہ جائے حدود کو توڑ کر باہر نکل جانے کی تمنا لیے ہوئے تھا۔اس کی پرورش محدودیت، یکسانیت اور جبر کے جس ماحول میں ہوئی،اس نے نظریاتی جڑاؤ اور کمٹ منٹ کے نعروں کو بے وقعت بنا دیا۔نئے ذہن کے لیے اہم بات آزادی،خودمختاری اور بغاوت کے روّیے تھے۔''[۴]

جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کے داخلی کرب کا اظہار تھا جس میں خارجیت سے داخلیت،افراد سے فرد،شوروغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈزم کے اثرات بھی قبول کیے۔اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بلکہ پچاس کی دہائی اور اس سے کچھ قبل سے ہی ایسی ہیئت وموضوعات آنے لگے تھے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر'' احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے افسانے ہیں جس میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے۔جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند تحریک کی بنیاد کہا جاتا ہے ٹھیک اُسی طرح منٹو کے ''پھندنے'' کو جدیدیت کی بنیاد مانا جاتا ہے لیکن ۱۹۶۰ء تک آتے آتے جدیدیت کے نقوش پوری طرح واضح ہونے لگے تھے۔''شب خون''، ''اوراق''، ''آہنگ'' اور اسی طرح کے دوسرے رسائل میں ایسی تخلیقات شائع ہونے لگی تھیں جن میں ابہام کا گمان ہونے لگا تھا۔جدید افسانوں سے متعلق بلا مبالغہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کے دور میں اس صنف کی نمائش غلط طریقے سے ہوئی اور اس کی افہام وتفہیم سراب

ہوگئی۔اس رجحان کے تحت لکھے گئے بعض افسانوں کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار اپنی علمیت کو مخفی رکھنے اور دوسروں کے سامنے برتر ثابت کرنے کے لیے ایسا رویہ اختیار کرتے ہیں جب کہ اُن کے افسانوں سے متعلق انہی سے دریافت کیا جائے تو شاید ہی اس کی تفہیم کو وہ ہمارے لیے حل کر سکیں۔جدیدیت کے ماہرین صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ شرح نہیں کرتے بلکہ جولوگ اُن کے شاہ کاروں کو نہیں سمجھ پاتے ،اُن پر طرح طرح کے فقرے بھی کستے رہتے ہیں۔فاروقی صاحب جدیدیت کے علم بردار ہیں،انھوں نے میر وغالب کے مشکل اشعار کی شرح کی ہے۔کیا ہی خوب ہوتا کہ وہ تجریدی افسانوں کے معمے کو بھی حل کر دیتے۔انہی باتوں کو مدّنظر رکھتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے نہایت معقول بات کہی ہے:

''جدیدیت کے امام حضرات ہم ایسے لوگوں سے جدیدیت کے رازوں کو اسی غرض سے چھپانا چاہتے ہیں جس غرض سے برہمنوں نے ویدانت کے رازوں دویدی،ترویدی اور چترویدی کی طرح اعلا ذات بن جائیں اور ہمارے ایسے لوگ مخالف قسم کی یعنی گھٹیا ذات والے بن جائیں۔''۵؎

جدیدیت ایک ایسا رجحان ہے جس کی کچھ زیادہ ہی مخالفت ہوئی۔بعض ناقدین نے اسے منفی رجحان قرار دیا تو بعضوں نے سرے سے ہی مسترد کر دیا۔اردو کی تمام اصناف میں صنفِ نظم اور صنفِ افسانہ پر یہ رجحان سب سے زیادہ اثر انداز ہوا۔دونوں ہی اصناف بیانیے کی صورتیں ہیں شاید اسی لیے ان اصناف پر شب خونی وار سب سے زیادہ ہوئے۔اگر صرف افسانوں کی بات کریں تو ناقدین نے صرف مواد کو بنیاد بنا کر اعتراضات کیے کیوں کہ اس کے مواد بعید از فہم تھے۔جدیدیت کے بانی شمس الرحمٰن فاروقی نے تمام ناقدین کے اعراضات کے جوابات مفصل طور پر دیے ہیں۔ان کا خیال ہے:

ا۔جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔

۲۔جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔تمام

ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہ نمائی قبول کرتی ہے۔سیاسی وابستگی یا سیاسی رہ نمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فن کار کی آزادیٔ رائے اور آزادیٔ فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادیٔ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔

۳۔جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی اُن سے آشنا نہیں۔پھر یہ بھی ہے کہ ہرنئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرزِ فکر اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں، جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

۴۔جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت اُن فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔جدیدیت اُن تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

۵۔اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی منکر ہے تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی مارکسیت) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے لہٰذا اُسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔

۶۔یہ درست ہے کہ جدید فن کاروں کے یہاں تنہائی، شعورِ مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں ،صفات نہیں۔یعنی اگر جدید فن کار اپنے تجربہ ذات کی بنیاد پر کوئی بات

کہتے ہیں تو یہ اُن کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساس ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔''٦ے

جدیدیت کے تحت علامتی افسانے لکھنے والوں کی فہرست کافی طویل ہے بلکہ ایک زمانے میں ابہام پسندی کی ایسی ہوا چلی تھی کہ اکثر افسانہ نگاروں نے مہمل افسانے لکھے۔ جب قارئین کی تعداد بالکل کم ہوگئی تو فن کاروں نے ازسرِ نو غور و فکر کرنا شروع کیا اور دوبارہ پلاٹ کی طرف لوٹ آئے اور تجریدیت کا زور کم ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے افسانہ پن میں بھی علامات کا استعمال کیا جس سے اُن کی معنویت دوہری ہوگئی۔ جدیدیت کے تحت لکھے گئے افسانوں میں بلراج مین را کے ہاں ''کمپوزیشن سیریز کے افسانے''، سریندر پرکاش کے ہاں ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''رونے کی آواز''، ''سرنگ'' اور ''برف پر مکالمہ''، انتظار حسین کے ہاں ''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''کایا کلپ''، جوگیندر پال کے ہاں ''رسائی''، ''بازیافت''، انور سجاد کے ''کونپل'' اور ''گائے''، خالدہ اصغر کے ''سواری'' اور ''ایک بوند لہو کی''، غیاث احمد گدی کا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''، بلراج کومل کا ''کنواں''، دیوندر اسر کا ''کالی بلّی''، کمار پاشی کا ''ڈاچی والیا''، انور عظیم کا ''کھوپڑی'' اور قمر احسن کا ''اسپ کشت مات'' وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔ اسی فہرست میں شفیع جاوید کا نام بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

شفیع جاوید کے تاہنوز پانچ افسانوی مجموعے ''دائرہ سے باہر'' [۱۹۷۹ء]، ''کھلی جو آنکھ'' [۱۹۸۲ء]، ''تعریف اس خدا کی'' [۱۹۸۴ء]، ''رات، شہر اور میں'' [۲۰۰۴ء] اور ''بادبان کے ٹکڑے'' [۲۰۱۳ء] اشاعت سے ہمکنار ہو کر داد تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ شفیع جاوید کے افسانوں کا رنگ نیم علامتی ہے جس میں وہ اندھی تقلید سے اجتناب برتتے ہوئے اپنی علامتیں خود وضع کرتے ہیں جس کی واضح مثال ان کے اولین افسانوی مجموعے ''دائرہ سے باہر'' کا پہلا ہی افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل'' ہے۔ یہاں وہ اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے رامائن کے اس سین کی طرف قاری کی توجہ مبذول کرانے کی کوشش کرتے ہیں جہاں شکنتلا، دشینت جیسے کردار ہیں اور راوی ایک ایسی صنف نازک کے عشق میں گرفتار ہے

جو اپنے آپ کو صیاد کے حوالے نہیں کرتی بلکہ اُس کے نخرے عجیب ہیں۔ وہ اپنے محبوب کو مخاطب کرتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

''اتنی سیدھی سی بات کیوں نہیں سمجھتی ہو کہ تم ہمیشہ غلط دروازہ پر دستک دیتی ہو۔ یہاں سبھوں نے روشنیوں کی طرف پیٹھ کر رکھی ہے اور اُن کے سائے کارٹونوں کی طرح دیواروں پر متحرک ہیں، سائے اور آوازیں، خلا اور حبس، میکانکی، بے کسی، کھوکھلا پن، فرسودگی، گزر جانے والے کل کا افسوس اور آنے والے کل کا خوف، کسے معلوم کب آسمان میں دروازے کھل جائیں، کب دن کا چراغ جھلس دے، کب زمین اور پہاڑوں کی میخ اکھڑ جائے، جانے کب سورج لپیٹ لیا جائے، جانے کب دریا آگ ہو جائیں، جانے کب آسمان کی کھال کھینچ لی جائے، جانے کب؟ جانے کب؟''[۴۵]

ڈاکٹر زیدی اپنے محبوب کو مخاطب کر کے دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کرتے ہوئے اُسے صرف یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ''دوسرے نصف کا مکمل ہو جانا ہی تو موت ہے''۔ ایسے جملے اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ڈاکٹر زیدی ایک خاص نظر کا متمنّی ہے اور اُسے خاطر خواہ کامیابی نہیں مل رہی ہے۔ محبوب کی بے اعتنائیوں سے عاجز آ کر وہ اپنا وطن چھوڑنے پر مجبور رہے اور اس بات کا اظہار کچھ یوں کرتا ہے:

''.....اور شکنتلا تمہارا دشینت کب آئے گا اور آ کاش تم میری بات تو سنو، تم ہمیشہ دوسرے ساحل پر کیوں کھڑی رہتی ہو، میں ہمیشہ کے لیے اس ملک کو چھوڑ کر جا رہا ہوں۔ (اسے میرے سوا کوئی اور نہیں جانتا)

دور ابہت دور،

''اب دنیا میں فاصلے نام کی کوئی چیز رہ نہیں گئی یار''۔

''ہاں بھائی دنیا سکڑ کر میاں اسلم کی باؤلی ہو گئی ہے''۔

''اسی لیے تو سماجی قدریں سیال ہو گئی ہیں''۔

''اور اسی لیے تو دیو بند کا فتویٰ پیچھے رہ گیا اور فیملی پلاننگ آگے بڑھ گیا ہے۔''

''اور اسی لیے تو زندگی موت ہو گئی ہے اور موت بے معنیٰ۔''[۸]

ڈاکٹر زیدی دنیا کی بے وقعتی کو محسوس کرتے ہوئے ایئر پورٹ پر کھڑا ہے لیکن اُس کا دل محبوب کی یادوں میں مبتلا ہے۔ اس کو سی آف کرنے والا دوست اُسے یاد دلا رہا ہے کہ ''پلین اِز لیونگ'' لیکن اسے کوئی فرق نہیں پڑتا حتی کہ ''وی آر سوری ڈاکٹر۔ یور پلین۔۔۔۔۔۔!'' کی آواز اس کے کانوں سے ٹکراتی ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ محبت کے اپنے انجام کو نہ پہنچنے کی کسک اس افسانے کا بنیادی حوالہ ہے۔

مجموعے کا دوسرا افسانہ ''اپی ٹاف'' بھی جدید تناظر میں لکھی گئی کہانی کی عمدہ مثال ہے جس میں انھوں نے نئی طرز زندگی اور طرز احساس کا پرانی اقدار سے موازنہ کیا ہے۔ ایسی زندگی جہاں مشینوں پر انسانوں نے بھروسا کیا ہوا ہے۔ افسانہ کا ایک کردار کمال نئی زندگی کو صحیح طور پر جینے کی جستجو میں اور شکم کی آگ لیے شہر در شہر گھوم رہا ہے اور کہیں بھی اُسے راحت میسر نہیں۔ اس کے علاوہ راوی کا دوست اقبال بٹوارے کے بعد پاکستان میں سکونت پذیر ہے۔ وہ اپنی زمین سے بچھڑنے کے غم میں گرفتار ہے۔ نئے ملک میں جانے کے بعد بھی اُسے سکون نہیں ملتا ہے۔ بلکہ اُس کا لڑکا منّا امریکہ سے واپس آکر اپنے ہی شہر میں الگ رہتا ہے اور اسے پرانی قدروں کا کوئی احساس نہیں ہے۔ اسی بات کو راوی کچھ اس انداز میں بیان کرتا ہے:

''بے چارے اقبال بھائی''۔

''بے چارہ منّا''۔

اور بے چارہ میں — جو حاشیے کی چاک پر چک پھیریاں کھا رہا ہے۔ وہ دونوں ٹوکیو میں ہوتے، نیویارک میں ہوتے، ماسکو میں ہوتے یا فرض کیجیے کہ جہنم ہی میں ہوتے تو جا کر اور دونوں کو سمجھا بجھا کر کم از کم اپنی طرح حاشیے پر تو لے آتا لیکن — لیکن شاہدرہ تو پیچھے رہ گیا ہے۔''[۹]

پوری نسل کا المیہ یہ ہے کہ وہ ایک خاص ہدف کے پیچھے بھاگ رہی ہے۔ زمین بھاگی چلی جا رہی

ہے اور سرحدیں پیچھے چھوٹ رہی ہیں، شاہدرہ کے آگے دلی، دلی کے آگے کراچی اور کراچی سے آگے کیلیفورنیا- یعنی کسی چیز کا حاصل نہیں ہے اور کوئی بھی شے لافانی نہیں ہے بلکہ تمام لوگ ایک خاص ہدف کے پیچھے بھاگ رہے ہیں اور ایسے میں ان کی پرانی قدریں چھوٹتی چلی جارہی ہیں۔

شفیع جاوید نے اس کہانی میں پہلی جنگ عظیم کے المناک سانحہ کی طرف بھی علامتی انداز میں اشارہ کیا ہے۔اس کہانی کا پس منظر تقسیم ہند کا المیہ معلوم ہوتا ہے لیکن فنکار نے اسے جدید پس منظر میں ڈھالتے ہوئے اقوام متحدہ اور کومن ویلتھ کے قیام کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کرائی ہے۔ساتھ ہی اس کے بعد پیدا شدہ مسائل پر بھی فنکارانہ انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

افسانہ ''شخصیت کی چوتھائی'' میں یوں تو کئی کردار متحرک نظر آتے ہیں لیکن جاوید، عرفان، بمل اور شرما جی لیڈنگ رول کی حیثیت رکھتے ہیں۔افسانہ خود کلامی (Monologue) کی تکنیک کے ساتھ کیمرے کی تکنیک کو بھی واضح کرتا ہے۔کہانی کا راوی ایک بہترین کہانی کار ہے اور اس کے دوست عرفان کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ اس پر ایک افسانہ لکھ کر اُسے زندۂ جاوید بنادے۔راوی، عرفان کی خواہش کا احترام کرتے ہوئے وعدہ کر بیٹھتا ہے کہ کسی بھی حال میں عرفان کے حکم کی تعمیل کی جائے تبھی بمل کا سندیسہ آتا ہے کہ ''نیا کلا کار اور سمسیائیں'' کے موضوع پر سمینار کی صدارت کرے۔یہ صورتحال واضح ہونے ہی والی ہوتی ہے کہ شرما جی کو یاد کرتے ہوئے کیمرہ اور فوٹو گرافر کو فٹ کرنے کی تلقین کی جاتی ہے۔اس بھاگتی دوڑتی زندگی کو راوی کچھ اس انداز سے بیان کرتا ہے:

> ''اور تیز....تیز....اور تیز...یہ جٹ اسپیڈ کا زمانہ اور اسی طرح بھاگتے رہنا ہی تمہارا سب کچھ ہے — تمہارا کیریر — تمہارا امیج — تمہاری دولت — چالیس، پچاس، ساٹھ، ستر، ایک گاڑی، دوسری گاڑی اور تیسری گاڑی، اور گاڑیاں ہی گاڑیاں اور آدمی ہی آدمی، ان سبھوں کو میں نے پیچھے چھوڑ دیا....اور میں؟ میں کون رہ گیا ہوں۔؟''[۱۰]

بھیڑ میں تنہائی کا کرب شفیع جاوید کے جدید فنکار ہونے کی طرف دلالت کرتا ہے۔ساتھ ہی یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ ایک ایسا شخص جو دوسروں کی شناخت پر کئی سوالات قائم کرتا ہے تو معلوم ہوتا کہ یہ وہی فنکار

ہے جو کبھی کبھی تمھیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے اور نگاہوں کو افق سے افق تک وسیع کرتا ہے، قطرہ سے سمندر بننے پر مجبور کرتا ہے اور جسے تم نے اپنے امیج اور Career کی صلیب پر چڑھا رکھا ہے گویا یہ افسانہ ایک ایسے شخص کے ذہنی کرب کی طرف واضح اشارے کرتا ہے جو اچھی زندگی جینے کے پھیر میں معاشرے سے کٹ جاتا ہے اور تنہائی کی اذیت جھیلنے کو تیار ہے۔

افسانہ ''دل کی لو تیز ہوئی'' میں شفیع جاوید نے منتشر الخیالی کو موضوع بناتے ہوئے یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ 'وقت کتنا عجیب ہے اور ہم کتنے عجیب تر' یعنی انسان وقت اور حالات کے ساتھ کس طرح اپنے آپ کو بدلنے پر قادر ہوتا ہے جس کا تصور اُس کا ذہن بھی نہیں کرتا۔ ساتھ ہی انھوں نے تنہائی کے کرب کو بھی واضح کرنے کی حتیٰ الامکان سعی کی ہے۔ ان حالات کا اندازہ اُس وقت ہوتا ہے جب ایک کردار دوسرے سے یہ کہنے کی کوشش کرتا ہے کہ ''جب اُس کو کا کولا جیسے سافٹ ڈرنک کے بدلے دکھ پینے لگو گے تب خود بخود عظیم الشان بھیڑوں میں بھی تنہا ہو جاؤ گے''۔ اس کے بعد راوی، تقسیم کے وقت کے ان مسلمانوں کا ذکر کیا ہے جو اپنی سرزمین چھوڑ کر نئے ملک جا رہے تھے۔ بہ قول راوی: ''میں نے اپنے گاؤں والوں کو پکستان جانے سے بہت روکا لیکن کسی نے نہیں سنا، سبھوں نے ایک ساتھ نعرہ لگایا کہ میں کانگریسی ہوں اور گاؤں کے چوہے دان میں پکڑوا کر سبھوں کو موت کے گھاٹ اتروانا چاہتا ہوں، پھر بھی میں ان سبھوں کے ساتھ ساتھ اسٹیشن تک گیا اور جب وہ ٹرین میں بیٹھ کر روانہ ہو گئے تو پلیٹ فارم پر گاؤں کے صرف چند کتے رہ گئے جو ساتھ ساتھ پلیٹ فارم تک آئے تھے اور جب گاڑی آنکھوں سے اوجھل ہو گئی تو وہ کتے اتنی دردناک آوازوں میں رونے لگے کہ میں بیان کرنے سے قاصر ہوں'' اور تب سے آج تک میں اس بھرے شہر میں اپنے آپ کو اکثر تنہا پاتا ہوں۔

شفیع جاوید کے افسانے ''لمحے دائرے لمحے'' میں گزرتے لمحوں کے درد کو بیان کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی زندگی کے زیر و بم کی بھی فلسفیانہ انداز میں تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانے کا پہلا جملہ ہی معنی خیز اور فلسفیانہ ہے جہاں یہ وضاحت کی گئی ہے کہ زندگی خوبصورتی سے سجائے ہوئے فانوسوں کا سلسلہ قطعی نہیں ہے بلکہ یہ ایک پُر نور خلا ہے''۔ یہاں نور، خلاء، زندگی، شعور کے تصورات بالکل فلسفیانہ رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ ایک طرف راوی یہ بیان کرتا نظر آتا ہے کہ ''میں نے کبھی کسی چیز کا انتظار نہیں کیا ہے جو ہے وہ وہی ہے باقی

سب خلاء ہے''۔تو دوسری جانب ایک کردار کہتا ہے کہ زندگی خوبصورتی سے سجائے ہوئے فانوسوں کا سلسلہ قطعی نہیں ہے بلکہ ایک پُر نور خلاء ہے اور کارٹونوں کا البم ہے یا پھر کرسمس کی چتر کاری ہے۔یعنی زندگی کی تفسیر کرنے سے وہ بھی قاصر ہے کیوں کہ زندگی ایک ایسی حقیقت ہے جس سے ذی روح کو مفر نہیں اور زندگی کو بسر کرنے کے لیے جوش، ولولہ اور ہوش وحواس کی ضرورت ہے۔اسی بات کو بیان کرتے ہوئے وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

> ''دراصل شفیع جاوید کا ذہن ان قدروں سے الگ نہیں ہوسکتا جنہیں مثبت کہتے ہیں۔اثباتیت کی تلاش میں وہ جہاں جاتا ہے، جس منزل سے گزرتا ہے، جہاں بھی اس کا پڑاؤ ہوتا ہے، شر سے اس کی ملاقات لازمی اور لازماً ہوتی ہے۔وہ تو سچائیوں کی تلاش کا سفیر رہا ہے لیکن ان کا بسیرا تو کوہِ قاف ہے جہاں رسائی صرف خواب وخیال کی ہوسکتی ہے اور جہاں رسائی ہوتی ہے وہاں تو کوئی پیکر منفی ہے۔ایسے میں اس کی شخصیت کا پارہ پارہ ہونا فطری عمل ہو جاتا ہے۔''[۱۱]

افسانہ ''وقت کے اسیر'' دو محبت کرنے والوں کی دوری اور نہ ملنے کا المیہ ہے جہاں دو کردار دو متضاد خیالات کے زیر اثر زندگی جینے پر مجبور ہیں۔ورشا اور امریش، ظاہری طور پر تو ایک ساتھ رہ رہے ہیں لیکن دونوں کے مابین ذہنی وجذباتی وابستگی مفقود ہے جس کا اندازہ افسانے کے ابتدائی جملوں سے ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''ورشا نے اپنی جھلملاتی آنکھوں کو پورا کھول کر دیکھنا چاہا، کمرہ کی اتھاہ تاریکی، نگاہیں ناکام، ایسے میں احساس نے نظروں کا کام کیا، امریش پوری نیند میں آج پھر رو رہا تھا۔لرزتی ہوئی سسکیاں، مجبوریوں کا خشک سمندر بڑ سوئچ کی کلک، روشنی کا غبار۔
>
> ''امر، امر جاگو، ارے آج پھر رونے لگے تم؟''
>
> نئی کروٹ کے ساتھ ہچکیاں تھم گئیں۔آنکھیں کھلیں تو رکے ہوئے آنسو

تکیہ پر ڈھلک آئے۔

ورشا نے بیضاوی چہرہ کا ریشمی سایہ امریش کی آنکھوں میں اتر آتا ہے۔

اس پر جھکی ہوئی ورشا---کیا ہوا امر؟''

''بس! ایک سپنا۔''

''یہ تم سپنے میں روتے کیوں ہو؟''

''اس لیے کہ جاگتے میں سارا دن ہنسنا پڑتا ہے۔'' بھاگتے ہوئے بے چاپ لمحے رات کو اور گمبھیر کر دیتے ہیں---اس لیے ورشا کہ میرے اندر جب کچھ ٹوٹ کر بکھر بھی جاتا تب بھی ہنسنا پڑتا ہے۔''۱۲؎

یہ بات صرف امریش کی نہیں ہے بلکہ کویتا بھی اسی ذہنی اذیت کی شکار ہے۔ دونوں تین سال سے ساتھ رہ رہے ہیں لیکن دونوں میں ایسی سبیل نہیں نظر آتی کہ ساتھ میں گزارا ہو سکے۔ ورشا کو نیند نہیں آتی اور دوائیوں کے استعمال کے بعد سونے کی ناکام کوشش کرتی ہے لیکن نیند سے کوسوں دور-حتیٰ کہ وہ امریش کے پوچھنے پر یہ بھی کہتی ہے کہ یہ مجبوریوں کی دوسری صورت ہے۔تم نیند میں روکر اپنے دل کے کرب کو بھلانے کی کوشش کرتے ہو، کیا میں سپلنگ پلز نہیں لے سکتی۔ گویا شفیع جاوید کی اس افسانہ میں نئے عہد کے کرب کو سلیقے سے بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

فلسفیانہ بات سے اس بات کا اعتراف کروں تو بے جا نہ ہوگا کہ احساسات کی دنیا بھی عجیب ہوتی ہے۔کبھی انسان ،ان کے اثرات کے تحت خلاؤں میں اڑتا رہتا ہے اور لمحہ لمحہ کئی طرح کی کیفیتوں سے گزرتا رہتا ہے۔کبھی وہ آس پاس کے حالات سے گزرتے ہوئے طرح طرح کی خوشیوں یا پھر اذیتوں کی زد میں ہوتا ہے،کبھی وہ پوری دنیا کو معاندانہ سمجھنے پر مجبور کرتا ہے تو کبھی لگتا ہے کہ سب ہی اس کے خیر خواہ ہیں۔ جنگ محض اس کی اپنی ذات سے ہے۔افسانہ ''اجنبی'' میں راوی کی ذہنی جنگ اس وقت شروع ہوتی ہے جب وہ کویتا سے ملتا ہے۔اس کے ملنے سے راوی کے اندر حقیقت اور سراب یا سراب اور حقیقت اس قدر خلط ملط ہو جاتے ہیں گویا دونوں ایک ہی شخص کی ذات کا حصہ ہوں۔ افسانہ کا تیسرا کردار بھی ہے جو کمال کے نام سے معروف ہے جو قومی یک جہتی کے موضوع پر ریسرچ کر رہا ہے لیکن راوی کو یقین کامل

ہے کہ اس نے قومی یکجہتی جیسے مشکل موضوع کا انتخاب کر کے ایک خطرناک کام کو اپنے ذمے لیا ہے اور اسے یہ بھی اندازہ ہے کہ وہ ایک نہ ایک دن زہر کا پیالہ ضرور پیئے گا۔ کمال کی قومی یکجہتی کا ثبوت ہی ہے کہ اس نے آشا سے شادی کی ہے تا کہ عوام پر اس کی قومی یک جہتی عیاں ہو سکے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کویتا، کمال سے جلتی ہے۔ راوی، کمال کو اس لیے خوش نصیب سمجھتا ہے کہ اس نے آشا کو پالیا ہے اور وہ بھی کویتا کو پا کر قومی یک جہتی کی مثال بننا چاہتا ہے۔ جب کویتا، اس سے اپنے بارے میں پوچھتی ہے تو وہ یوں تقریر کرتا ہے:

''تم ایک روشن لمحہ ہو، تم وہ فاختہ ہو جو زیتون کی ڈالی لاتی ہے، تم وہ رات ہو جو چمکیلی صبح کو جنم دیتی ہے، تم وہ صدائے جرس ہو جس سے کھوئے ہوئے کارواں کو راستہ ملتا ہے، تم وہ شہاب ثاقب ہو جو اپنے پیچھے روشنی کا راستہ بناتا ہے، تم اچھر لکشمی ہو۔'' ۱۳؎

یہ متوقع تعریف سن کر وہ یکے بعد دیگرے کئی سوالات کر ڈالتی ہے۔ یہ ایسے سوالات ہوتے ہیں جو بہ ظاہر تو مسخرے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان تمام سوالات کا سچائی سے صد فی صد تعلق ہے۔ کویتا حیرت انگیز طور پر یہ بات سمجھ نہیں پاتی کہ اس کا چاہنے والا اس کے پیچھے دیوانہ کیوں ہے۔ سوالات و جوابات ملاحظہ ہوں:

''تمھیں آشا اور شکیلہ نے نہیں بتایا کہ میں حرافہ اور فلرٹ ہوں۔''

''ہاں انھوں نے بتایا ہے۔''

''پھر بھی تم میرے بارے میں وہ کیوں نہیں سوچتے جو سب سوچتے ہیں؟''

''کیوں کہ میں وہ دیکھتا ہوں جو وہ نہیں دیکھتے۔''

''تم نے مجھے قادر کے ساتھ دیکھا ہے؟''

''ہاں—''

''تم نے مجھے کنول کمار کے ساتھ والز ناچتے ہوئے دیکھا ہے؟''

''ہاں—''

''۳۱ دسمبر کی رات کو مارٹن کے ساتھ تم نے مجھے نشے میں عریاں دیکھا ہے؟''

''ہاں—''

''تم نے میری وہ تصویر دیکھی ہے جو اشوک کے پاس ہے اور جس میں ،میں سگریٹ پی رہی ہوں''

''ہاں—''

''تم جانتے ہو کہ میں ایک کشمیری برہمن کی دو سال تک منگیتر رہی ہوں، جو پچھلے سال نیویارک چلا گیا اور وہاں سے اس کی سوئس مسٹریس نے لکھا کہ میں اپنے آپ کو بیوہ سمجھوں۔''

''ہاں—''

''اور پھر بھی تم——!''

''اس لیے کہ کسی نے تم کو کارتک پورنیما کی رات میں گنگا اشنان کرتے نہیں دیکھا، کسی نے تم کو گیتا پڑھتے ہوئے نہیں دیکھا——''[۱۴]

تمام تعریفوں کے بعد بھی کویتا نے کرشنا گھاٹ پر راوی کو اکیلا چھوڑتے ہوئے کہا کہ میں اس وقت تک لوٹوں گی جب تمہیں میری ضرورت نہ رہے گی اور تم میرے بغیر جینا سیکھ جاؤ گے۔ وہ ایسا اس لیے کرتی ہے کہ اسکا مرد ذات پر سے اعتبار اٹھ گیا ہے اور وہ اس کا انتقام ہر اس مرد سے لینا چاہتی ہے جو اس سے قربت حاصل کرنا چاہتا ہے۔

شفیع جاوید نے اساطیری عناصر کو بھی بنیاد بنا کر کئی افسانے لکھے ہیں۔ اُن میں ''رات کا سفر'' اہم ہے۔ اس افسانہ کے آغاز سے قبل ایک وضاحتی نوٹ ہے جس میں ان پرندوں کی جانب اشارہ کرکے یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ وہ دورشی تھے جو شیو کے شراب سے پرندوں کے روپ میں بدل گئے ہیں اور دوآپر یگ تک مکتی اور سکون کی تلاش میں اسی طرح بھٹکتے رہیں گے۔ یہ جملہ اس اساطیری عناصر کی طرف واضح اشارے کرتا ہے جو ہندو متھالوجی سے مستعار ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اساطیر کی وضاحت کردی جائے۔

اسطورہ/اساطیر، دیومالا اور متھ Myth مختلف زبانوں میں یکساں معنی میں مستعمل ہیں جو یونانی زبان

کے لفظ 'مائی تھس' سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم 'وہ بات جو زبان سے ادا کی گئی ہو یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔' لیکن اس کے اصطلاحی معنوں پر غور کیا جائے تو یہ وضاحت ہوتی ہے کہ اس کا اطلاق ہر اُس کہانی یا واقعے پر ہوتا ہے جس کا سرا دیوتاؤں، پرانے قصوں اور اکابرین کے معجزوں سے جا ملتا ہے۔ داستانوں ،ناولوں اور افسانوں میں اس کی واضح مثالیں دیکھنے کومل جاتی ہیں۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اساطیر فی الاصل ماورائیت پسند ہوتی ہے اور اس کے ضابطے کی بنیاد مذہبی عقائد پر رکھی جاتی ہے۔ اس کا دائرہ کار ایک مخصوص مسئلے پر محیط ہوتا ہے۔ اساطیر یعنی Mythology کی مختلف شکلوں کو مدنظر رکھتے ہوئے قاضی عابد نے چند نکات کی جانب اشارہ کیا ہے جس میں انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اساطیر کی جڑیں ادب میں کہاں تک پیوست ہیں۔ ان کی تعریف کے بقول: اسطور بیانیہ کی ایک قسم ہے/ ماضی کے سماج کا آئینہ ہوتی ہے/ فوق الفطری واقعات کو بیان کرتی ہے یعنی حقیقت کے برعکس ہوتی ہے/ دیوی دیوتاؤں کی زندگی اور ان کی لافانیت کو ظاہر کرتی ہے/ تمثیل کے انداز میں مذہبی روح کو بیان کرتی ہے وغیرہ۔

اس کے بعد افسانہ نگار اصل افسانہ کی طرف رجوع کرتا ہے جو ازدواجی زندگی میں پھیلی پراگندگی اور بدعنوانیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ زیب اور کمال ایک دوسرے کے بندھن میں بندھ تو گئے ہیں لیکن ذہنی طور پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ دونوں کے معاملات کو دیکھ کر اس کا دوست، کمال سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

> ''تم بے حد کٹھور ہو۔ بھائی کم از کم نباہ کے لیے جھوٹ بول کر اُسے خوش نہیں رکھ سکتے کیا''
>
> دیکھو دوست ایک دن کا معاملہ ہو تو جھوٹ بول بھی لوں، ساری زندگی کیسے جھوٹ بول سکتا ہوں؟''
>
> ''تو زندگی کے اتنے بڑے فریب کو تم نے قبول کیسے کر لیا؟''
>
> بھائی میرے، جانے کون سا چکر چل گیا کہ عین موقع پر میں حقیقت کے مکالمے بھول گیا''۔۔۔۔۔۔، تو اس طرح خود فریبی اور بزدلی کا یہ المیہ اسٹیج ہوتا ہے اور جسم کی شاخوں میں یادوں کا زہر پھیلتا ہے۔'' ۱۵

صحیح معنوں میں دیکھا جائے تو زیب اور کمال کے تعلقات ہی خود فریبی کی بنا پر ہوئے تھے اور نتیجتاً دونوں کی ذہنی وابستگی صفر کے برابر ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو جھیل رہے ہیں اور زندگی کے ایام کو کسی طرح سے گزار رہے ہیں۔ افسانہ کے وسط میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میم صاحب اور اختر کے پرانے تعلقات ہیں۔ میم صاحب زمانۂ حال کی کرب ناک زندگی کو یادِ ماضی میں تلاش کرنے کی ناکام کوشش کرتی ہیں اور یہ باور کرانے کی کوشش کرتی ہیں کہ وہ کیا دن تھے جب زمانے میں ہمارے ساتھ صرف خوشیاں ہی خوشیاں تھیں اور آج یہ حال ہے کہ خموشی کی مصیبت، تنہائی کا کرب اور اپنوں سے دوری کا احساس کھائے جا رہا ہے، کھوکھلا کیے جا رہا ہے۔ میم صاحب اپنے احوال کو کسی سے شیئر نہیں کر سکتیں لہٰذا یادِ ماضی میں کھوئے رہنا ہی ان کا مقدر ہے۔

افسانہ ''کٹھ پتلیاں'' سچ اور جھوٹ، آرٹ اور مشین اور زندگی و موت کے رزمیے کو پیش کرتا ہے۔ ساتھ ہی اُن حقائق کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو مشینی دور میں پیدا ہو رہے ہیں۔ اسی لیے افسانہ کا ایک راوی دوسرے سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اگر تم گناہوں سے تھک گئے ہو تو خدا کی طرف اور اگر زندگی سے تھک گئے ہو تو بلومون میں آؤ''۔

یہ بلومون کیا ہے؟ یہ ایسی جگہ ہے جہاں روح بآسانی قبض کی جاتی ہے اور انسان کے لیے یہ موت زندگی سے آسان ہو جاتی ہے۔ اگر انسان کو نیند نہ آئے، زندگی اچاٹ ہو جائے یا زندگی کا مقصد بے معنی ہو جائے تو بلومون وہ واحد ذریعہ ہے جہاں انسان اپنی آخری سانسیں گن سکتا ہے۔ اس کے بعد راوی آرٹ اور موسیقی کی کشمکش کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جس آدمی میں داخلی طور پر موسیقی نہ ہوگی، وہ موسیقی کو کیا سمجھے گا۔ موسیقی کی روح کو سمجھنا ایک بالکل داخلی عمل ہے۔ ساتھ ہی ایک کردار، اپنے دوست کو مخاطب کر کے فلسفیانہ باتیں کچھ اس انداز سے کرتا ہے:

''بالکل ٹھیک کہتے ہو تنویر، لیکن مشینی خودکاری کے سمندر میں غرق ہو کر
ہم اپنی روح بھی کھو چکے ہیں اور بصیرت بھی۔''
''کمار، بصیرت کو کھو دینا موت سے بھی بڑا حادثہ ہے۔''
''کمال، تمہارے پاس سلیپنگ پلز ہوں گے؟''

''کیوں؟''

''آج کی رات میں نے اپنے آپ سے پرسکون نیند کا وعدہ کر رکھا ہے۔''

''بھائی، میں نے تو اب رکھنا ہی چھوڑ دیا کیوں کہ اب تو اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا۔''

''میری نیند پر جانے کون سا آسیب چھا گیا ہے کہ جاگتے ہی کٹتی ہے ساری رات۔''

''کل رات پچھلے پہر میری بھی آنکھ کھل گئی۔ کمرہ میں گھورا اندھیرا تھا لیکن یقین مانو کہ اس اندھیرے میں بھی میں اپنے کمرے کی ایک ایک چیز کو دیکھ رہا تھا۔ میز، کرسیاں، کتابیں، تصویریں، مورتیاں اور سب کچھ۔ وہ میری کون سی نگاہ تھی دوست؟''

''وہ؟ وہ تمہارے شعور کی نگاہ تھی۔''

''بالکل ٹھیک کہتے ہو۔ کمار، کل کا انسان وجدان کی بنیاد پر زندہ تھا اور جذبات کے شیش محل میں رہتا تھا لیکن آج کا انسان صرف شعور پر زندہ ہے۔''[۱۶]

وجدان، عقل، شعور، موت، موسیقی کے فلسفے کو بیان کر کے افسانہ نگار نے افسانے کو اور بھی بلیغ اور معنی خیز بنا دیا ہے۔ ساتھ ہی زندہ رہنے کی کوششیں، عیاری و مکاری کی تمنائیں، اس افسانہ کو با مقصد بناتی ہیں۔

شفیع جاوید اپنے افسانوں میں کبھی کرداروں کو خاص اہمیت دیتے ہوئے اُسی کے نام پر افسانے کا نام بھی تجویز کرتے ہیں۔ ''اینگل لے ای'' ایسا ہی افسانہ ہے جس میں راوی اور اینگل منی پور کے علاقے میں کسی چوٹی پر پگڈنڈیوں کے سہارے چڑھتے ہیں لیکن اس چوٹی کے بعد کیا ہے یا کون سی وادی ہے، کسی کو بھی اندازہ نہیں ہوتا کیوں کہ وہاں کے لوگوں میں کوئی ایسا نہیں ہے جو یہ نہیں جانتا کہ اُس چوٹی کے آخری سرے پر کیا ہے۔ اگر کوئی شخص یہ دریافت بھی کر لیتا ہے تو لوگ اس کی زبان سمجھنے سے قاصر ہو جاتے ہیں۔ راوی اور دوسرا کردار جب وہاں کی سچائی بتانے کی کوشش کرتے ہیں تو کوئی بھی سمجھ نہیں پاتا

ہے کیوں کہ سچ کی زبان تیکھی ہوتی ہے اور سچ ہمیشہ آگے نکل جاتا ہے اور زبان پیچھے رہ جاتی ہے۔ گویا اس افسانے میں افسانہ نگار نے ''سچ'' کو بنیاد بنا کر اس کے نقاب کو ہٹانے کی کوشش کی ہے کہ جب سماج میں کوئی سچ بولتا ہے تو لوگ اس کی زبان سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔

شفیع جاوید نے یہ افسانہ فوک سانگ (Folk Song) یا لوک گیت کو بنیاد بنا کر لکھا ہے، یہ لوک گیت جو اڑیسہ سے آگے کی طرف پہاڑی گاؤں میں گایا جاتا ہے، اس افسانہ کا کردار اینگل ایک لڑکی ہے جو پہاڑی پر ٹہلتی ہے، گاتی ہے اور پہاڑی کے آخری سرے پر ہی اس کا انتقال ہو جاتا ہے۔ جب راوی اور دوسرے لوگ اسے ڈھونڈنے پہنچتے ہیں تو انھیں وہاں صرف ایک غار نظر آتا ہے، اس غار میں پانی ملتا ہے، پانی میں لوگوں کو ایک سایہ نمودار ہوتا نظر آتا ہے، دراصل یہ سایہ ہی اینگل لے ای ہے، ان تمام باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس افسانہ کی پوری فضا متھ، رقص، فلسفہ اور دیومالائی عناصر کے اِرد گرد گھومتی ہے، اس افسانہ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ ماحصل کیا ہے؟ کچھ نہیں، پہاڑ کی چوٹی یا آخری سرے پر پہونچنے کے بعد بھی خلا ہی خلا ہے یعنی تمام جتن کرنے کے بعد بھی انسان کی مٹھی خالی ہی رہ جاتی ہے۔ یا تصوف کی زبان میں کہا جائے تو تہی دستی رہ جاتی ہے اور کچھ باقی نہیں رہتا۔

شفیع جاوید کا افسانہ ''روشنی کے لیے'' ایک خاص ذہنی کیفیت کو واضح کرتا ہے۔ جہاں ایک طرف انھوں نے مزارات کے خاص مناظر کو پیش کیا ہے وہیں دوسری طرف موضوع سے الگ اعلا فن کاری کا نمونہ بھی پیش کیا ہے۔ تفکر کے ساتھ جب شعری اسلوب کی آمیزش ہو جائے تو وہ تفکر خشک اور سپاٹ نہیں رہتا بلکہ ہمیں رفتہ رفتہ اپنے سحر میں لے لیتا ہے اور درد کی تہوں میں دبے ہوئے افکار دھیرے دھیرے ابھرنے لگتے ہیں۔ اس افسانہ کی قرأت کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ شفیع جاوید کے افسانوں میں ایک خاص معیار کے ساتھ ادبیت کا موجود ہونا انھیں خاص شناخت کا مستحق ثابت کرتا ہے۔ خالص ادبی زبان اور ادبی ماحول، فن اور فن کاری پر اظہار خیال، فنون لطیفہ پر گہری نظر یہ تمام خصائص شفیع جاوید کے افسانوں میں اکثر جگہوں پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ بہ قول لطف الرحمٰن:

> ''شفیع جاوید مسلسل اپنی ذات کے عرفان کی کوششوں میں مصروف رہے ہیں جس کے لیے انھوں نے تخلیقی زندگی کو وسیلہ بنایا ہے مگر رسم و رہِ عام

سے ہٹ کر نئی رہ گزر کی تلاش نے ان کو دورفہم تو نہیں دیرفہم ضرور بنا دیا ہے۔‘‘ ۱۷

پہلے مجموعے تک آتے آتے شفیع جاوید اپنی شناخت بنانے میں سرگرم نظر آتے ہیں اور اُن کی شناخت ادبی حلقوں میں بنتی جاتی ہے۔کوئی افسانہ نگار جب پہلا مجموعہ لے کر ادبی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو اُس پر بزرگ ناقدین کی نگاہ مرکوز رہتی ہے اور توقعات وابستہ ہوتی ہیں۔ بہت کم ایسے افسانہ نگار ہوتے ہیں جو ادبی سرگرمیوں میں حصہ لیتے ہوئے اپنی ادبی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں اور افسانوی دنیا اُنھیں قدر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ شفیع جاوید کا شمار انہی فنکاروں میں ہونے لگا تھا کہ وہ اپنی فنی مہارت کا ثبوت پیش کریں اور اپنی حیثیت قائم کریں۔

’’کھلی جو آنکھ‘‘ شفیع جاوید کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ہے جس میں سولہ افسانے ہیں۔ یہ مجموعہ ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ سے ۱۹۸۲ء میں اشاعت سے ہمکنار ہوا اور کتاب کا انتساب ڈاکٹر اخلاق الرحمٰن قدوائی کے نام معنون ہے۔ یہ مجموعہ پہلے مجموعے سے مختلف اس طور پر ہے کہ پہلے مجموعے میں افسانوں کی نوعیت بالکل الگ تھی، وہاں ابہام، علامات اور استعارے زیادہ تھے اور اس مجموعے میں نیم علامتی افسانے ہیں۔ مجموعے کا عنوان اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ افسانہ نگار کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ وہ تاہنوز عالمِ عنقا میں تھے اور ان کے اندر مدہوشی کی کیفیت طاری تھی اور اب جب کہ جدیدیت نے اپنا دم توڑ دیا ہے، انھوں نے علامتی خول سے اپنے آپ کو باہر نکالا ہے ساتھ ہی مجموعے کے ابتدائیہ میں یہ دعا بھی کی ہے کہ:

’’خداوندا! ہمیں تحمّل عنایت فرما کہ جو کچھ تبدیل نہ ہوا، اُسے قبول کر سکیں
جو ممکن ہو اُسے تبدیل کرنے کی صلاحیت پائیں اور وہ عقل سلیم دے کہ
اِن دونوں، صورتوں کے مابین جو فرق ہے اُسے جان سکیں۔‘‘ ۱۸

اس مجموعے کا پہلا افسانہ ’’میری روٹیاں‘‘ صاف ستھرا ہے۔ افسانہ کے اختتام پر وکیل ملزم سے پوچھتا ہے کہ ’’اس کی روٹیاں تم نے کیوں لوٹیں؟‘‘ تو ملزم جواب دیتا ہے کہ ’’اس لیے کہ میری روٹیاں اس کے پاس تھیں‘‘۔ وکیل ثبوت طلب کرتا ہے لیکن اُسے ملزم کی باتیں بے بنیاد معلوم ہوتی ہیں۔ افسانہ کے

شروع میں دولوگوں میں باتیں ہوتی ہیں، اقتباس ملاحظہ ہو:

''بھائی مجھے بھی ایک روٹی دے دو''

''چل آ گے، بھاگ یہاں سے۔'' کہتے ہوئے وہ جو روغنی روٹی اور مسالہ دار سالن کھا رہا تھا، اس نے اپنی پلیٹوں کو اور نزدیک سرکا لیا۔

''بہت بھوک لگی ہے۔ بس ایک روٹی دے دو سیٹھ۔''

''دور ہو، ورنہ ماردوں گا تجھے۔''

''سیٹھ بھائی کم سے کم آدھی روٹی دے دے پھر مار لینا۔ میں بڑا بھوکا ہوں۔''

''چلتا ہے یہاں سے یا بلاؤں پولیس کو— کھانے والے نے جلدی جلدی منہ چلانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔

''پولیس بھی بلالو لیکن روٹی کا بس ایک ٹکڑا دے دو۔''

''حرام زادہ کہیں کا۔'' مارتے مارتے بے حال کردوں گا، سالے نے کھانا حرام کر دیا۔

کھانے والے نے حد درجہ بدمزہ ہوکر اپنی پیٹھ مانگنے والے کی طرف گھما لی۔''[۱۹]

جب یہ بات مصنف کے پاس پہنچتی ہے تو وہ اپنی بات کا معقول جواز پیش کرتا ہے۔ وکیل مصنف کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے۔ ''یور آنر! یہ کتنی بے بنیاد بات ہے، وہ روٹیاں تو اسی آدمی کی تھیں جسے اس نے چھین لیا، چاقو دکھا کر اور جان سے مارنے کی کوشش کر کے، مجرم کا یہ بیان سو فیصد جھوٹ ہے کہ مدعا الیہ کی روٹیاں مدعی کے پاس تھیں۔ ملزم سوال کرتا ہے، اگر میری روٹیاں اس کے پاس نہیں تھیں تو پھر کہاں گئیں؟ کون لوٹ لے گیا انھیں؟ وکیل کہتا ہے، یہ تم اپنی تقدیر اور خدا سے پوچھو لیکن ملزم کہتا ہے میں تم سے پوچھتا ہوں بتاؤ میری روٹیاں کہاں ہیں؟ اس طرح سے افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ پورے افسانہ کا لب لباب یہ ہے کہ افسانہ نگار نے غربت کو واضح کرنے کے لیے دور کی کوڑی بیان کی ہے اور اس کا بیانیہ، دوسرے

افسانوں سے بالکل الگ ہے۔

افسانہ ''شکست'' اور ''غزالاں تم تو واقف ہو'' ماضی کی یادوں پر مشتمل افسانے ہیں۔ مذکورہ پہلے افسانے میں لفٹننٹ ٹھاکر گلاب سنگھ کا ماضی اُسے تنہا زندگی جینے پر مجبور کر رہا ہے تو دوسرے افسانے میں ایک ایسا کردار ہے جو اپنا وطن چھوڑ کر کہیں دور دیس میں بس گیا ہے۔ ایک طویل مدت کے بعد جب وہ اپنے بھتیجے کے ہمراہ حقیقی وطن واپس آتا ہے تو ایسا محسوس کرتا ہے کہ دنیا کتنی بدل گئی ہے، جب محلے کے لوگ اُن سے ملنے آتے ہیں تو چوں کہ نئی نسل سے اُن کی پہچان نہ تھی، اس لیے وہ کسی کو بھی پہچاننے سے قاصر ہوتے ہیں۔ سب سے پہلے وہ پوسٹ آفس جانے کا ارادہ رکھتے ہیں تو وہاں پوسٹ آفس موجود نہیں ہوتا ہے اور کہیں دور کسی دوسری جگہ پر جی پی او کے نام سے بدل گیا ہے، اس کے علاوہ وہ قبرستان جا کر فاتحہ پڑھنے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں تو بھتیجا کہتا ہے کہ قبرستان بھی اس جگہ پر نہیں ہے جہاں ہوا کرتا تھا تو وہ بس ایک ہی نصیحت کرتے ہیں کہ ''بیٹا خود کو سمیٹ کر رکھنا'' اسی میں تمام خوبیاں پوشیدہ ہوتی ہیں۔

افسانہ ''کھلی جو آنکھ'' ایک ایسے شخص کے پاس آئی شکایتیں اور التجائیں ہیں جو یہ بات جانتے ہیں کہ اس شخص کے پاس اس مسئلے کا کوئی حل نہیں کیوں کہ جس سے وہ اپنا غم شیئر کر رہے ہیں، وہ خود بے سلیقگی کا شکار ہے، اس کی زندگی میں اتھل پتھل ہے اور سکون کی تلاش میں مارا مارا پھر رہا ہے۔ لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری میں جس طرح سے خط کی تکنیک اپنا کر پورا قصہ بیان کیا گیا ہے، ٹھیک اسی طرح اس افسانے میں یہی تکنیک ہے لیکن یہاں راوی کے پاس دوستوں کے خطوط آتے ہیں جو دور دیس میں بسے ہیں، مگر اُن کا جی کسی بھی حال میں نہیں لگتا اور سب کا بنیادی محور وہ سکون ہے جو حاصل نہیں ہے۔ مرزا غالب کے بہ قول ''ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے'' --- والی بات ہے۔ راوی پہلا خط پڑھنا شروع کرتا ہے جو ایسے شخص کا ہے جو ادیب ہے اور دفتری زندگی کو آخری سلام اس لیے کرتا ہے کہ یونی ورسٹی کی علمی فضا میں کچھ تخلیقی کام کر سکے گا، دانشوری کو جلا ملے گی لیکن وہاں گھٹن ہے۔ وہاں ہر آدمی ایک دوسرے کی لاش کا پُل بنا کر گزرنا چاہتا ہے۔ اسی طرح دوسرا دوست یونی ورسٹی کی فضا سے پریشان ہے جہاں ہر دو گھنٹے پر ایک نہ ایک پیروی کا آنا ضروری ہے تو ایک خط میں ادیب دوست کی یہ شکایت ہے کہ معیاری رسالوں کی تعداد خوفناک حد تک کم ہوتی جا رہی ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ

انسان کے ایسے حالات کا بیان ہے ۔ جہاں ہر انسان اپنے اپنے طور پر کشمکش کا شکار ہے۔ شفیع صاحب کی افسانہ نویسی کے حوالے سے لطف الرحمٰن رقم طراز ہیں:

> ''شفیع جاوید زندگی کی اس بے بضاعتی اور بے قیمتی کے شعور کے باوصف اپنی انفرادی شخصیت و داخلیت سے کبھی دست بردار نہیں ہوئے ۔ بلکہ کامیوں کی طرح انھوں نے اپنی معنویت کی تلاش کو اہمیت دی اور سی سی فس Sisyphus کی طرح عمل اور مسلسل عمل کو اپنا مطمح نظر بنایا۔''۲۰

سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ ابد سے ہے اور ازل تک یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہے گا۔ کچھ لوگ سچ کا سہارا لے کر اپنی زندگی وقف کر دیتے ہیں تو اکثریت ایسوں کی ہے جو دروغ گوئی کو اصل خیال تصور کرتے ہیں ۔ افسانہ ''سچ یہ ہے'' کا ہیرو ایسی زمین، ایسے لوگ اور ایسے معاشرے میں پھنسا ہوا ہے جہاں لوگ بزنس کے طور پر جھوٹ کا سہارا لیتے ہیں۔ اس کی ملاقات زندگی کے نشیب و فراز میں ایسے ہی لوگوں سے ہوئی ہے جہاں اس کے ساتھ جھوٹ بولا گیا تو اس نے بھی موقع کو غنیمت جان کر اُن کے ساتھ بد دیانتی کی ۔ اُسے اس کا بات کا احساس ہے کہ وہ شرمسار ہے خود کلامی Manologue کی کیفیت میں بول اٹھتا ہے'' وقار میں مطمئن ہوں، بالکل مطمئن کیوں کہ میں نے صرف وہی کچھ کیا ہے جو آج کے لیے بے حد ضروری ہے، میں نے ویسے ہی جھوٹ بولے ہیں جو بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے لیے ناگزیر تھے۔ ویسے ہی وعدے کیے ہیں جیسا دوسروں نے چاہا تھا اور پورے طور سے ویسی ہی غلطیاں کی ہیں جن پر آج کا انسان فخر کرتا ہے ۔ مجھے اپنے آپ پر فخر ہے، وقت میرے ساتھ ہے۔'' یعنی زمانے کی نا اہلی، بدعنوانی سے بدظن ہو کر وہ بھی زمانے کا ساتھ دیتا ہے اور اسی ماحول اور فضا میں رچ بس جاتا ہے، یہی اس کردار کی بنیادی شناخت ہے۔

''کہانی ادھوری ہے'' کا راوی کلرکی کی منزل کو عبور کرتے ہوئے بڑے آفیسر کے عہدے پر فائز ہوا ہے اور تصنع سے لبریز زندگی یا منصبی کرسی اُسے بار بار کچوکے لگاتی ہے کہ وہ اس کرسی پر کیوں براجمان ہے جہاں انسان کے بجائے کرسی کی قدر ہے۔ اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ وہ جاہل، کم ظرف اور ادنیٰ لوگوں کے درمیان میں ہے، اس کی فلسفیانہ باتیں لوگوں کو بور کرتی ہیں اور سننے والوں کو جمائی آنے لگتی ہے۔ جب تمام لوگ گنگا کی سیر کو نکلتے ہیں تو اُسے یہ بات بہت کھلتی ہے کہ وہ ان جاہلوں کے بیچ کیوں

پھنس گیا ہے جہاں نہ کوئی اس کا ہم مزاج ہے اور نہ ہی ہم خیال---کوئی ایسا بھی ہے جو مسٹر پر لیس آفیسر پر رحم کھا کر دلی واپس بلانے کا وعدہ کرتا ہے تا کہ زندگی کے بقیہ حصے سکون سے گزر سکیں۔

شفیع جاوید نے شکست وریخت کے فسانے کو اپنا بنیادی محور بنایا ہے اور انھوں نے انسان کے مقدس رشتوں کے ادھورے پن کے احساس کو اس کہانی میں بیان کیا ہے۔گویا انسان کی بیشمار خواہشیں اور اس کے زیروزبر ہونے کو افسانہ ''واپسی'' میں نہایت خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔اس افسانہ میں کمار اور ورشا Leave in relationship کے طرز پر زندگی گزار رہے ہیں۔دونوں میں ایک دوسرے کے ساتھ رشتے نبھانے میں مصلحت بھی ہے اور ان کی بنیادی ضرورت بھی۔اس لیے جب کمار لاکھ منع کرنے کے باوجود بھی سگریٹ کی لت نہیں چھوڑتا تو دونوں میں لڑائیاں ہوتیں۔کمار کو یہ بات ناگوار گزرتی تھی کہ سگریٹ کے معاملے پر ورشا نے خواہ مخواہ اس معاملے کو لے کر گھر چھوڑنے کی بات کہہ دی تھی۔پچھلی بار جب کمار پر دورہ پڑا تھا تو ورشا نے بڑا ہنگامہ کھڑا کیا تھا کہ اگلی بار ایسا کوئی دورہ پڑا تو کمار کی تیمارداری سے ہاتھ کھینچ لے گی کیوں کہ ذہن میں یہ نفسیاتی گرہ لگ گئی تھی کہ کمار جان بوجھ کر ورشا کو تنگ کرنے کے لیے سگریٹ پینے کے معاملے میں بے ضابطگی کرتا ہے۔اسی معاملے کو لے کر ورشا نے کہا تھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے یہ گھر چھوڑ کر جارہی ہے --- یہ تمام باتیں کمار کے ذہن میں نقش کررہی ہیں اور حادثے کے بعد اپنی بیوی سے متعلق جاننے کی کوشش کررہا ہے کہ ورشا کی طبیعت اب کیسی ہے۔کمار خود بھی دیر تک خشک پتوں کو اوڑھے بچھائے وہ صرف ایک لاش کی صورت تھا لیکن بعد میں جب اس نے اپنے آپ کو ہاسٹل میں موجود پایا تو اُسے اپنے بجائے ورشا کی فکر لاحق ہوئی تو ڈاکٹر نے کہا کہ آپ کی وائف اب خطرے سے باہر ہیں،تو وہ شکر ادا کرتے ہوئے ماضی کی یادوں میں کھو گیا۔

''بازیافت'' شفیع جاوید کا سادہ وعام فہم افسانہ ہے جس میں انھوں نے آزادی کے بعد زمینداری کے خاتمے کو موضوع بنایا ہے۔شریف احمد جو محلے میں ڈاکٹر صاحب کے لقب سے جانے جاتے ہیں،کی ملاقات ایسے خاندان سے ہوتی ہے جو ان ہی کے آبائی گاؤں سے تعلق رکھتا ہے۔جب ڈاکٹر صاحب سنتے ہیں کہ ایک کرایہ داران کے پڑوسی،ان ہی کے گاؤں سے آئے ہیں تو ملاقات کی غرض سے آتے ہیں اور کہتے ہیں کہ آج رات کی دعوت ہماری جانب سے ہے لیکن کھانا آتا ہے تو سادہ اور نفیس کھانا،بوسیدہ

رکابیوں اور سینیوں میں دیکھ کر ششدر رہو جاتے ہیں کہ ان کی حالت خراب معلوم ہوتی ہے تو کیوں انھوں نے اس کی زحمت اٹھائی تو شگفتہ کا شوہر قمر صرف وضعداری سے تعبیر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اگلے وقتوں کے لوگ بھی کیسے ہوتے ہیں جنھیں صرف اپنی وضعداری کی پڑی ہوئی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد قمر اور شگفتہ اُن کے گھر جاتے ہیں تو باتوں باتوں میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی گرایے کا گھر ہے جو انھوں نے کسی کا قبضہ کر رکھا ہے اور یہ بھی انکشاف ہوتا ہے کہ پہلے وہ لوگ زمیندار تھے لیکن زمینداری جاتی رہی اور انھوں نے چھوٹے موٹے کام کرنا گوارہ نہ کیا یا اُسے لائق تذلیل سمجھا تو انھوں نے اس گھر کو قبضے میں لے لیا۔ ڈاکٹر صاحب کی حیثیت کو لوگ سمجھنے لگے تھے۔ کچھ کہتے کہ ڈاکٹر صاحب اسی طرح لوگوں سے ملاقاتیں بڑھا کر ہاتھ صاف کیا کرتے ہیں اور لوگوں سے ہمدردیاں بٹورتے ہیں تو کچھ لوگ کہتے کہ ان پر جنوں کا سایہ ہے۔ الغرض جتنے منہ اتنی باتیں ——

کچھ اور دن گزرے تو شگفتہ نے بتایا کہ اُن کی مرغیوں کے انڈے اب محلّے میں بکنے لگے ہیں یعنی شرافت و خاندانی رسم و روایات کا بھی انھوں نے پاس ولحاظ نہ رکھا تو ایک دن مقدمہ ہار کر انھوں نے بمبئی جانے کا قصد کیا اور جواز یہ پیش کیا کہ:

> ''اس لیے کہ کلکتہ اور دلی تک قرب و جوار کے لوگ مل جاتے ہیں۔ بمبئی سب سے دور ہے اور سنتے ہیں غدّار اور بے مروت شہر ہے کوئی کسی کو نہیں پوچھتا۔ پہچان کے لوگ بھی منہ موڑ لیتے ہیں۔ اب ایسی ہی جگہ میرے لیے مناسب ہوگی کہ میں یا میرے بچے جس طرح کی محنت مزدوری کرنے کو ہوگی کریں گے، یا بچے ٹھیلہ کھینچیں گے یا میں حاجی علی کے مزار پر یا حق یا حق کروں۔ سب چلے گا۔ یہاں تو شرف آباد کے رئیس اور ایکس زمیندار کو بھیک مانگنے میں بھی دس بار سوچنا پڑے گا۔'' [۲۱]

شفیع جاوید کا افسانہ ''آ گہی'' اساطیری ہے جس میں سچ اور جھوٹ یا حقیقت و مجاز کے تصور کو پیش کیا گیا ہے۔ اسطورہ/اساطیر، دیو مالا اور متھ Myth مختلف زبانوں میں یکساں معنی میں مستعمل ہیں جو یونانی زبان کے لفظ 'مائی تھس' سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم 'وہ بات جو زبان سے ادا کی گئی ہو یعنی کوئی قصہ یا

کہانی۔ لیکن اس کے اصطلاحی معنوں پر غور کیا جائے تو یہ وضاحت ہوتی ہے کہ اس کا اطلاق ہر اُس کہانی یا واقعے پر ہوتا ہے جس کا سرا دیوتاؤں، پرانے قصوں اور اکابرین کے معجزوں سے جا ملتا ہے۔ داستانوں ، ناولوں اور افسانوں میں اس کی واضح مثالیں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اساطیر فی الاصل ماورائیت پسند ہوتی ہے اور اس کے ضابطے کی بنیاد مذہبی عقائد پر رکھی جاتی ہے۔ اس کا دائرہ کار ایک مخصوص مسئلے پر محیط ہوتا ہے۔ اساطیر یعنی Mythology کی مختلف شکلوں کو مدنظر رکھتے ہوئے قاضی عابد نے چند نکات کی جانب اشارے کیا ہے جس میں انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اساطیر کی جڑیں ادب میں کہاں تک پیوست ہیں۔ ان کی تعریف کے بقول:

''اسطور بیانیہ کی ایک قسم ہے/ ماضی کے سماج کا آئینہ ہوتی ہے/ فوق الفطری واقعات کو بیان کرتی ہے یعنی حقیقت کے برعکس ہوتی ہے/ دیوی دیوتاؤں کی زندگی اور ان کی لافانیت کو ظاہر کرتی ہے/ تمثیل کے انداز میں مذہبی روح کو بیان کرتی ہے وغیرہ۔''۲۲

اُن تمام باتوں کا مجموعہ ہے جسے قاضی عابد نے اپنی کتاب 'اردو افسانہ اور اساطیر' میں جمع کیا ہے اور تمام حوالوں کے ساتھ اپنی بات کہی ہے لیکن وزیر آغا بھی اپنی تعریف کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

''اسطور یا متھ یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس (Mythos) سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی، یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام ٹھہرا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔''۲۳

اس اقتباس کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ اردو افسانے نے ابتدا ہی سے اساطیر کے ساتھ ایک رشتہ استوار کیا ہے۔ راشد الخیری، یلدرم، پریم چند اور دوسرے ابتدائی افسانہ نگاروں کے ہاں یہ شعوری کوششیں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ اردو کے پہلے اسطوری افسانے کے متعلق قاضی

عابد نے یلدرم کے ''خارستان وگلستان'' کو پہلا اساطیری افسانہ ارقر دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ''سید سجاد حیدر یلدرم وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں افسانے کی بنت میں اساطیر کی شمولیت کا عمل واضح طور پر نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یلدرم کے افسانے 'خارستان وگلستان' کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا ہے۔ یہی افسانہ اردو کا پہلا اساطیری افسانہ بھی ہے۔ اس کا موضوع مرد اور عورت کے تعلقات کی اساس ہے۔'' اس کے بعد اس سٹائل کے افسانے ہمارے ہاں کثیر تعداد میں پڑھنے کو مل جاتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ بیان کی جا سکتی ہے کہ ہمارے ہاں تمام طرح کے نظریات و اصطلاحات کے استعمال کرنے کا رواج عام ہے۔ خواہ اس کا اطلاق ہمارے ہاں ہو یا نہ ہو لیکن بعض ایسی ترجیحات یا اصطلاحات ہوتی ہیں جن کا ذکر افسانے میں ہونا ہی چاہیے، انہی اصطلاحات میں 'اساطیر' کا بھی شمار ہوتا ہے۔ مابعد جدید افسانے کے دور میں اس اصطلاح یا اسی طرح کی دوسری اصطلاحات کا شہرہ کچھ زیادہ ہی رہا ہے اور اردو کے اہم کہانی کاروں نے اس جانب بھی توجہ فرمائی ہے۔ شفیع جاوید کے افسانہ ''آگہی'' کے شروع میں افسانہ نگار نے خاموشی کے گنبد میں مون دھارن کر کے آواز پہچاننے اور اتینت شانتی کو پہچاننے کے عمل کو دکھایا ہے۔ اس کے بعد رام کرشن، سوامی جی کا حوالہ بھی دیا ہے۔ افسانہ نگار یا راوی کہتا ہے کہ ان جانے کو جاننے میں کتنا دکھ ہے، عقل سے پہلے شیشہ میں کوئی بال نہ تھا۔ گھاٹ کی سیڑھی پر میں ہوں اور میری الجھی ہوئی تنہائی ایسے میں گنگا کا قرب ہمیشہ میرے لیے باعث سکون رہا ہے۔ دن آج بھی اپنی موت مر گیا۔ کل دوبارہ زندہ ہونے کے کنارے مرنے والے کو تو جلا دیا جاتا ہے لیکن فضا میں گھی اور چندن کی خوشبو پر بھی انسان کے گوشت کی بو بھاری ہے کیوں کہ موت تو زندگی کا ایک وقفہ ہے۔ حقیقت میں کچھ بھی نہیں مرتا۔ موت بھی نہیں مرتی بلکہ سب ویسے ہی قائم رہتا ہے۔ صورتیں بدل جاتی ہیں اور دو دنیاؤں کا فاصلہ حجاب بن جاتا ہے۔ گنگا کے کنارے شام کی تنہائی میں شفالی سے ملاقات ہوتی ہے تو دونوں میں گفت وشنید ہوتی ہے:

> ''گنگا کے کنارے چلتے ہوئے رات کی خزاں آلود کسک کو اپنے آپ
> میں سمیٹ کر شفالی نے آنچل کو سر پہ ڈال لیا۔
> ''تم دراصل کیا چاہتے ہو؟ نجات یا خوشی؟''
> ''دونوں۔''

تو تم نجات کے لیے چلو، خوشی تمھیں راستے میں مل جائے گی کیوں کہ صحیح خوشی ستیہ سے ہی جنم لیتی ہے۔''

''کیا تم اپنی شخصیت کے انتشار اور اپنے افکار کے ملبے میں جی سکتی ہو؟''

''یہی تو مشکل ہے کہ تم آگے بھی دیکھتے ہو اور پیچھے بھی اور اسی طرح تمہاری عقیدت Tilt کر جاتی ہے۔ تم دراصل اپنے آپ سے برسرِ پیکار ہو اور اس طرح کہ تم ہی قاتل ہو اور تم ہی مقتول، تم ہی فاتح ہو اور تم ہی مفتوح، تم ہی صلیب ہو اور تم ہی مصلوب۔''

میری سانسیں دشوار ہو جاتی ہیں اور میں اپنے آپ کے لیے نا قابل برداشت۔

''تو تم ہی بتاؤ شفالی مجھے تاریکی میں اور آگے کتنی دور تک جانا ہوگا؟''

''کتنے دکھ کی بات ہے کہ تمھیں عدم آگہی کی بھی آگہی نہیں۔ سنو! زندگی کی حقیقت آگہی ہے۔ آگہی در آگہی اور اس کے بغیر تم ایک بھیڑ سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتے ہو۔''۲۴

حقیقت و مجاز کے مابین کتنا تضاد ہے، اس کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے جہاں راوی کو سب کچھ نہیں بلکہ ایک صاف اور سیدھا راستہ چاہیے۔ جس کے لیے شفالی کا قول ہے کہ راستہ مشکل نہیں ہے بلکہ انتخاب مشکل ہے اور شفالی صرف ایک موجودگی ہے اور ایک وسیلہ آگہی بالکل اس گنگا ندی کی طرح کہ ندی، زمین، تاریکی، روشنی، رات کے پیغامات اس کی معرفت پہنچتے ہیں۔ انھیں یہ بھی معلوم ہے کہ تمام چیزوں کا سرا ستیہ (سچائی) سے جڑا ہوا ہے اور ستیہ مایا سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ ستیہ کے پیدا ہوتے ہی مایا نے اپنا دم توڑ دیا تھا اور باطل اسی وقت وہم بن جاتا ہے جب حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے اور وہ گل ہو جاتا ہے۔ گویا افسانہ نگار نے ستیہ اور استیہ کے باریک فلسفیانہ نکات کو بیان کیا ہے جو بالکل کامیاب ہے۔

مہاجرت کے افسانے اردو ادب میں ڈھیر سارے لکھے گئے ہیں۔ انتظار حسین، رام لعل، جوگیندر پال، عبداللہ حسین کے علاوہ کئی ایسے ادیب ہیں جن کے مشہور افسانے اِس ضمن میں قابل ستائش ہیں۔ شفیع جاوید کا افسانہ ''مورکھ من جنم گنوائیو'' اسی موضوع پر لکھا گیا ہے۔ کمال کا دوست کمار بیس سالوں سے بیرون میں آسائش کی زندگی گزار رہا ہے لیکن جب وہ اپنے دوست کے گھر انڈیا واپس آتا ہے تو فطری آب وہوا، رات میں چاند تاروں سے باتیں کرنا، شبنم سے بھیگی گھاس پر چلنا اور بے تکلف ہو کر دوست سے ساری رات باتیں کرنا اُس کے لیے غیر معمولی ہے کیوں کہ وہ مادہ پرست ہے اور بیس سال کے طویل عرصے میں صرف پیسے کمانے کے چکر میں بھاگتا رہا ہے اور اسے اس بات کا شدید احساس ہے کہ جس دن سے اس کا رشتہ زمین سے جڑا، اسی دن سے وہ خرابے میں تبدیل ہو گئے، نہ زمین چھوٹی اور نہ ہی قوت کشش۔ وہ یعنی کمار جذباتی ہو کر کہہ اٹھتا ہے کہ:

> ''دیکھو نا میرا بھی رشتہ تو زمین ہی سے تھا مستزاد اس پر روایت بھی تھی اور کلچر بھی تھا، تم تو صرف زمین کا درد لے کر چلے گئے اور ساحل سے طوفان کو دیکھا کیے لیکن میں تو پورے بیس سالوں سے گرداب میں ہوں، نہ ڈوبتا ہوں نہ ابھرتا ہوں، نوکری کی، بزنس بھی کیا، فری لانسنگ بھی کی، کچھ دوستوں نے کوٹہ، لائسنس اور سیاست کی رائے بھی دی لیکن دل جو ہمیشہ کا کمزور تھا لرز کر رہ گیا، اس لیے گزر بسر کا انداز دیکھ ہی رہے ہو اور تِس پہ بکھرا ہوا وقت، آج تک ریزوں کو اکٹھا نہ کر سکا۔ تمہاری طرح جب کبھی ذرا سکون پایا تو ویسی ہی خوشبو ایسا ڈستی ہے کہ سب کچھ درہم برہم ہو جاتا ہے—'' ۲۵

اس افسانے میں کمار جلاوطنی کا شکار ہے تو کمال اپنے ہی ملک میں اجنبیت کی زندگی گزار رہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ملازمت اگر نہیں ہے، روزگار نہیں ہے یا پیسے نہیں ہیں تو اس کی زندگی اجیرن ہو جاتی ہے۔ جہاں روشنی اور تاریکی کا ادغام ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے متضاد ہوتے ہیں اس لیے اگر اجنبیت نہیں ہے تو بے روزگاری ہے اور بے روزگاری ہے تو اجنبیت نہیں ہے اور یہی اس افسانے

کا ماحصل ہے۔

جدید افسانہ نگاروں کی تکنیکی خصوصیات میں یہ بات شامل رہی ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں فلسفیانہ انداز کو برتتے ہوئے متن کو تہہ دار بناتے ہیں اور قاری کو روح کی تسکین کا سامان بخشتے ہیں۔شفیع جاوید کا افسانہ''پا بہ گل'' پڑھتے ہوئے محمد حسین آزاد کے انشائیوں کی یاد آتی ہے۔''انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا'' کے مصداق اس افسانہ کا راوی سمندر کے کنارے ایک ایسے جہاز کو دیکھتا ہے جس میں ہزاروں کی تعداد میں لوگ سوار ہیں اور سفر کرنے والوں کی نوعیت یہ ہے کہ وہ سب دنیا کے نظام System سے شاکی ہیں۔تمام لوگوں کو دنیا ایک فرضی ،فرسودہ اور واہیات سی چیز لگتی ہے۔ساحل پر بھیڑ کو دیکھتے ہوئے راوی سوال پوچھ بیٹھتا ہے کہ آپ لوگ کون ہو اور کہاں کا قصد ہے؟ تو لوگ ایک دوسرے کو حیرانی سے دیکھتے ہیں تو ایک بزرگ راوی کے شک کا ازالہ کرتا ہے: کہتا ہے کہ''یہ تو سفر ہے کہ مسافر معدوم نہ ہو جائیں، منزلوں کا انتخاب تو مسافروں کو خود کرنا ہے، یہ جہاز تو صرف اس تاریکی سے نجات ہے جہاں راستے گم ہو چکے تھے اور تاریکی سرگرم سفر ہے، بہت جلد یہاں بھی آ جائے گی اور جب تاریکی بہت بڑھ جائے گی تو سیلاب بھی آئے گا اس لئے ہمیشہ کی محفوظ جگہ کے لیے ہم سبھوں کو آگے اور آگے سفر کیے جانا ہے۔''یہ جواب سن کر راوی بزرگ کی باتوں کا قائل ہو جاتا ہے اور وہ بھی اپنا مدعا بیان کرنے لگتا ہے کہ میں بھی ایک ایسے آفس کا کلرک ہوں جہاں بدنظمی اور بددیانتی ہے، جہاں لوگوں کے دل گناہ کرتے کرتے سیاہ ہو چکے ہیں ،انھیں اپنی کوئی خامی نظر نہیں آتی صرف دوسروں کی خطائیں صاف وشفاف دکھائی دے جاتی ہیں— ان ہی تکالیف سے عاجز آ کر میں ساحل پہ ہوں تا کہ خودکشی کرسکوں لیکن یہاں تو ندی ہی خشک ہے۔راوی کی باتیں سن کر جہاز کا ہی ایک پروفیسر بھی اپنی روداد سنانے بیٹھ جاتا ہے کہ مجھے تم جیسے شاگرد کی ضرورت تھی لیکن اب تک جتنے بھی شاگرد ہوئے ،انھوں نے کہا کہ پروفیسر تم پڑھو اور تم ہی سارے سوالات کے جواب لکھو ورنہ تمہارے خون کی روشنائی اور تمہاری ہڈیوں کے قلم سے اس طرح لکھیں گے کہ تمہارا نوشتۂ تقدیر بدل جائے گا۔اس جہاز کے مسافروں میں ایک عورت بھی تھی جس کا کہنا تھا کہ میں نے شادی نہیں کی۔''اگر میں نے شادی کر لی ہوتی تو میرا مالک میرا شوہر ہوتا اور عورت کی آزادی ایک کھوکھلا نعرہ بن کر رہ جاتی''۔تمام باتیں سننے کے بعد مسافروں نے راوی کو دعوت دی کہ دنیا کے مسائل کا حل نہ تلاش کر کے

وہ بھی جہاز میں سوار ہو جائے کیوں کہ یہی ایک نجات کی راہ ہے جس میں مکمل سکون اور عافیت ہے لیکن راوی یہ کہہ کر جہاز کو الوداع کرتا ہے کہ میں جس سے مکمل سکون اور عافیت ہے لیکن راوی یہ کہہ کر جہاز کو الوداع کرتا ہے کہ میں اسی ساحل پر تاریکی کا مقابلہ کروں گا اور اجالوں کا علم بلند کروں گا— کیوں کہ فرار کی راہ ہی اس مسئلے کا حل نہیں ہے۔ گویا فلسفیانہ نوعیت کا یہ افسانہ ایک ایسے مثبت ذہن کو پیش کرتا ہے جو دنیا میں رہتے ہوئے اپنی اور لوگوں کی نجات کا سامان پیدا کر سکے۔ شفیع جاوید گزری ہوئی یادوں کی بازیافت اور واردات کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ بہ قول لطف الرحمٰن:

> ''شفیع جاوید بنیادی طور پر گزری ہوئی یادوں کی بازیافت اور واردات کی باز آباد کاری کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ فکشن میں تجربات وواردات کا معروضی اور دستاویزی بیان تخلیقیت کے تقاضوں کی تکمیل سے بڑی حد تک محروم رہ جاتا ہے۔ واردات کی باز آباد کاری کا سلیقہ فن کار کو محترم، ممیّز اور منفرد بناتا ہے۔ شفیع جاوید کے یہاں واردات کی باز آباد کاری کا یہی ہنر اُن کو ہم عصروں سے مختلف اور ممتاز کرتا ہے۔''[۲۶]

افسانہ ''مرنے سے پہلے'' اسم بامسمیٰ ہے جو ایک ایسے شخص کی کیفیت کو بیان کرتا ہے جو رات کی تاریکی میں نرغے میں پھنسا ہوا ہے اور اُسے موت کی شدید یاد آرہی ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے ہمراہ ایک ایسا شخص ہم سفر ہے جس کے حلیے ولباس سے وہ خائف ہے۔ ایک طرف رات کا سناٹا اور دوسری جانب اُس اجنبی کا خوف— راوی نے سوچا بھی نہیں تھا کہ اُس کی موت غیر متوقع ہوگی اور اچانک وہ اس دارفانی سے کوچ کر جائے گا۔ ان دونوں کے بیچ کوئی چیز حائل تھی تو وہ تھی سڑک جس سے راوی کو کوئی امید نہ تھی کہ وہ اُس کا ساتھ بھی دے سکے گی۔ تب اس نے سوچا خود ہی کوئی ترکیب نکالی جائے جس سے جان بچ سکے۔ پہلے حملہ آور اُس کے پیچھے تھا تو راوی نے سوچا کہ اگر وہ پیچھے سے حملہ کر دے تو وہ اپنی مدافعت کے لیے مزاحمت بھی نہ کر سکے گا بلکہ آسانی سے اپنی جان گنوا بیٹھے گا۔ تو اُس نے اپنی رفتار دھیمی کر لی پھر بھی ایک قوت ارادی تھی وہ بھی اس مہیب سناٹے میں دم توڑ رہی تھی وہ جسمانی طور پر بھی کمزور تھا۔ آگے کا راستہ دو حصوں میں بٹ رہا تھا۔ راوی نے اطمینان کی سانس لی کہ وہ اپنے راستے کو چلا جائے

گا لیکن اُس شخص نے بیچ سڑک پر پیشاب کرنا شروع کر دیا۔اب راوی کے سامنے ایک راستہ یہ تھا کہ وہ تیز قدموں سے اپنے گھر کے راستے کی جانب چل پڑے ۔موت کے خوف سے اُس نے ایسا ہی کیا لیکن اُس نے دیکھا کہ وہ شخص اُسی راستے پر گامزن ہے ۔اب راوی نے تصور کرنا شروع کیا کہ اُس کی موت سے کتنے لوگوں کا نقصان ہوگا۔اس کی بیوی کو مالک مکان، کرائے کے گھر سے نکال دے گا، بچوں کا نام اسکول سے کاٹ دیا جائے گا اوراس کی ماں بغیر دواؤں کے گھر سے باہر دم توڑ دے گی گویا پورا خاندان منتشر ہو جائے گا۔ راوی بہت سے سوالات اور الجھنوں سے گھرا ہوا کسی طرح اپنے گھر پہنچنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے تو دیکھتا ہے کہ دوسرا شخص بھی ، جو اُس کا ہم سفر تھا، ادھر ادھر کا راستا کاٹتے تاریکی میں معدوم ہو جاتا ہے۔ گویا یہ افسانہ واہمہ کا افسانہ ہے۔انسانی فطرت کے مطابق وہ کردار بھی موت کی لذت اور زندگی سے بیگانگی سے معانقہ کرتا ہے اور عجیب وغریب خیالات سے گزرتا ہے۔اس افسانے میں یہ بھی ہوسکتا ہے کہ دوسرا شخص بھی اسی طرح راوی سے خائف ہو اور اپنی جان بچانے کے حیلے تلاش کر رہا ہو۔

افسانہ ''غم آ روز'' تہہ دار بیانیے کی عمدہ مثال ہے جس میں نہ علائم ہیں اور نہ ہی تجریدیت کی بیزاری بلکہ ان کے علامتی افسانوں میں یہ بات ضرور شامل ہوتی ہے کہ وہ کسی ایک خیال ،سانحہ یا واقعہ کا وقوعہ ہوتا ہے اور یہ افسانہ محبت اور نفرت کا بہترین بیانیہ ہے۔اس افسانے میں ڈاکٹر کمل اوراس کی دھرم پتنی کویتا کی ازدواجی کا عروج وزوال رقم ہے۔ ڈاکٹر کمل ایک کامیاب اور مصروف ترین ڈاکٹر ہے جسے اپنے پیشے سے بے حد محبت ہے اور اس کی بیوی کویتا کو اکثر یہ شکایت رہتی ہے کہ کمل وقت نہیں دیتا اور اس کی زندگی ایک بنجر زمین کی سی ہوگئی ہے ۔ وہ جب بھی دوست کے ہاں دعوت میں جاتی ہے تو تنہا ہی جاتی ہے کیوں کہ کمل علاج ومعالجے میں اکثر مصروف ہوتا ہے۔اسی اثنا جب وہ بھیگ کر کہیں سے آ رہی ہوتی ہے تو ایک شخص اپنا رین کوٹ اُسے دے کر چلا جاتا ہے۔ بعد میں اُسی شخص سے ملاقات کسی یعنی ورشا کی برتھ ڈے پارٹی میں ہوتی ہے۔تب معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک معروف افسانہ کار اور ایک رسالہ ''درپن'' کا مدیر ہے۔کویتا، اس لاابالی پن کا جواز پوچھتی ہے تو کمار گویا ہوتا ہے:

> ''وہ میرا لاابالی پن نہیں تھا۔ میں بہت جلدی میں تھا۔ اُسی رات ایک کانفرنس کے لیے روانہ ہونا تھا۔ پھر ہماری سمتیں مخالف تھیں اور مجھ سے

زیادہ آپ کو اس کی ضرورت تھی۔ ایسا میں نے محسوس کیا تھا۔ ان باتوں کو دھیان میں رکھیے تو میرا فوراً ہی وہاں سے چل دینا عجیب نہ معلوم ہوگا۔ پھر کبھی کبھی ایسا بھی تو ہوتا ہے کہ انجانے طور پر ہی کسی کو کچھ دے کر آگے چل دینے پر انسان مجبور ہو جاتا ہے۔'' ۲۷

اس کے بعد دونوں میں قربتیں بڑھتی گئیں اور جب کویتا، کمار کے کالج میں جاتی تو اپنے شوہر کمل کو یاد کرتی۔ شروع جنوری کی اداس شام کو جب افق کا آنچل سانجھ کی بیلا سے سلگ اٹھتا تو نہ جانے کیوں کمار کی موجودگی میں کمل کی غیر موجودگی کچھ زیادہ ستانے لگتی اور اداسی کی وجہ پوچھنے پر بتاتی کہ مجھے اب اُس گھر میں بھی لوٹنا ہے جہاں کوئی کبھی یہ نہیں پوچھتا کہ صبح کو تمہارے تکیے کا غلاف کیوں بھیگا ہوا ہے۔ ایک بار جب کمار، کویتا کے گھر میں باتیں کر رہا تھا تو اچانک ڈاکٹر کمل نمودار ہوئے اور کمار سے کہا کہ میں وقت نکال کر آپ سے ملنے آیا ہوں اور دونوں میں تلخ کلامی بھی ہوئی اور ڈاکٹر کے دل میں ایک بات گھر کر گئی جب کمار نے کہا کہ ''چند لمحات کیا ہیں، اگر آپ کو اعتراض نہ ہو تو میں اپنا جیون کویتا کو ارپن کر دوں''۔ اس کے بعد میاں بیوی کی کشیدگی بڑھتی چلی گئی اور کمل سرد دنوں میں آدی باسی علاقوں میں اُن کی خدمت کرنے چلا گیا اور کویتا کو احساس ہوا کہ اسی نے کمل کو بن باس دے دیا ہے اور اسی کے کارن وہ بھٹک رہا ہے کہ اچانک سرد دن میں ڈاکٹر کی بے جان لاش گھر میں لوگوں کے سہارے آئی۔ کمار نے آگ دی اور کمل جل کر خاک ہوا۔ اب کمار کی خواہش تھی کہ وہ کویتا کو ساتھ رکھ لے لیکن کویتا نے اُسے دھتکار دیا اور اس بے آب و گیاہ میں ڈاکٹر کمل کی یادوں کے سہارے جینے کی قسم کھائی۔

افسانہ نگار نے اس افسانے میں عورت کی نفسیات کو دکھانے کی کوشش کی ہے کہ وہ دو مردوں کے درمیان کوئی اہم فیصلہ نہیں کر پاتی اور نتیجتاً دونوں ہی مرد اُس کی زندگی سے دور ہوتے چلے جاتے ہیں یا ایسے حالات بن جاتے ہیں کہ وہ خود بہ خود اپنی ذات سے نفرت کرنے لگے۔ یہاں بھی ایسا ہی کچھ ہے۔ کویتا کی آنکھوں میں چِتا کی آگ سلگ رہی تھی جب کمار پہاڑی پگڈنڈیوں کے ایک اندھے چکّر پر گم ہو گیا تو کویتا بے جان سی ہو کر بستر پر گر گئی اور تنہائی اُس کا مقدّر بن گئی۔

شفیع جاوید نے اپنے افسانوں میں انسان کی سفا کی، غیر جانب داری اور کسی شخصیت کی دونوں

پرتوں کو دیکھنے اور دکھانے کی سعی کی ہے۔ افسانہ ''موم کی تعبیر'' ایک ایسی شاعرہ کی داستان حیات ہے جس کے مختلف روپ ہیں۔ پہلی نظر میں کوئی شخص اُسے دیکھ کر اُس کا قائل ہو جاتا ہے تو اگلی ملاقات میں اس کی شخصیت کی کئی پرتیں سامنے آنے لگتی ہیں۔ اس کا نام تو کچھ اور ہے لیکن شادابؔ تخلص کرتی ہے اور شاداںؔ کی شاگردی بھی اختیار کی ہے۔ کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ پاک دامن اور نفیس عورت ہے تو اگلی ہی ملاقات میں کسی کے ساتھ رات گزارنے کا واقعہ سامنے آتا ہے۔ کبھی وہ جسبیر سنگھ کے ساتھ گنگا اشنان کر رہی ہوتی ہے تو کبھی کسی کے ساتھ سگریٹ کے مرغولے اڑا رہی ہوتی ہے الغرض اس کی شخصیت حیران کن ہے اور افسانہ نگار نے ایک شخص کے اندر کئی خوبیوں اور صلاحیتوں کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔

سابقہ دونوں مجموعوں کے افسانوں کی قرأت کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ شفیع جاوید کے افسانوں میں پلاٹ کا وہ روایتی تصور کارفرما نہیں ہوتا جو آزادی سے قبل یا جدیدیت سے قبل افسانہ نگاروں کی شناخت کا خاصہ تھا بلکہ واردات و تجربات کی باز آبادکاری کو ترجیحی اہمیت دینے کی وجہ سے ان کے یہاں پلاٹ کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے اور تفکّر کو تقدم حاصل ہو جاتا ہے۔ داخلی تنہائی پسندی، آزاد ضمیر اور فنکارانہ سچائی انھیں ماضی کی گہری کھائیوں میں لے جاتی ہے اور ان کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ انسان کی حیثیت کیا ہے اور وہ کیوں کر اصل طیب کا بارگراں اٹھانا ہر فنکار کا بنیادی فریضہ ہے جس کے لیے داخلی صداقت، جمالیاتی محویت اور آزادیٔ ضمیر لازمی جز ہے۔ تیسرا مجموعہ ''تعریف اس خدا کی'' ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا اور اس میں چودہ افسانے ہیں۔ مجموعے کا پہلا افسانہ ٹائٹل افسانہ ہے جس میں ''الصمتُ حکمہ ''یعنی خاموشی ان کا حکم ہے۔ کے مقولے کو علامتی اور حکایتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ افسانہ تو ایک بزرگ حضرت چپ شاہ کی داستان ہے لیکن اس کے پس پشت حضرت کی زندگی کو بچپن سے بیان کیا ہے۔ وہ بچپن میں بہت سوالات کیا کرتے تھے جس کی وجہ سے ماں باپ اکثر عاجز آجاتے۔ جب بچہ سن بلوغت کو پہنچا تو ایک فقیر کو گھر کے اندر لے آیا اور اس کے باپ نے دونوں کی خوب مرمت کی اور ماں کو تنبیہ کی کہ اس کی حرکتوں سے ہوشیار رہے کہ غفلت میں یا تو یہ لڑکا ان لوگوں کی جان تلف کروائے گا یا گھر لٹوائے گا— اس کے بعد اس کے ماں باپ نے اُسے بولنے سے سختی سے منع کیا۔ جہاں وہ کچھ بولتا تو ماں باپ جھڑک دیتے کہ اب اس کے سوالوں کا سلسلہ دراز چلے گا، اس لیے وہ اکثر گھر میں چپ چاپ بیٹھا

درختوں کو دیکھا کرتا۔ اس کے بعد اس کے باپ نے اسے مکتب میں داخل کرانے کی ٹھان لی اور مفتی کے پاس لے گیا کہ وہ اپنے شاگردوں میں شامل کر لے۔ مفتی کے پوچھنے پر کہ بیٹا! تم کس کا دیا کھاتے ہو؟ تو اس نے فوراً جواب دیا۔ اپنے خالق و معبود اللہ کا دیا کھاتا ہوں۔ اس کا یہ جواب سن کر مفتی گویا ہوا ''تمہیں اتنی بھی خبر نہیں کہ مفتی اعظم کی حیثیت سے میں نے یہ فتویٰ دے رکھا ہے زمین پر بادشاہ، خدا کا نمائندہ ہے اور ہم سب بادشاہ کا دیا کھاتے ہیں'' اور اس نے اُس بچے کو شاگرد بنانے سے صاف منع کر دیا— اس کے باپ کی شدید خواہش تھی کہ بچے کو کسی طرح سے شاہی خلعت میسّر ہو کیوں کہ وہ ناظم کتب خانہ تھا۔ جب ہر مولوی پنڈت نے اُسے پڑھانے سے انکار کیا تو کسی طرح بادشاہ کے ہاں اُس کے بیٹے کی رسائی ممکن ہو سکی تو وہ دو لقمہ کھا کر محفل سے اٹھ گیا اور یہ دیکھ بادشاہ آگ بگولہ ہو گیا تو اس کے وزیر نے جواب دیا:

> ''جس دم وہ نوجوان مجھ سے مل رہا تھا تو تو نے نہیں دیکھا کہ وہ میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ رہا تھا، تو نے نہیں دیکھا کہ وہ مسکرا رہا تھا، تو نے نہیں دیکھا کہ وہ سیدھا کھڑا تھا اور تو نے نہیں دیکھا کہ بجائے ہاتھ باندھنے کے اس کا ایک ہاتھ اس کے خنجر پر تھا اور تو نے نہیں سنا کہ میری ہر بات کا جواب وہ حاضر دماغی کے ساتھ اور سکون کے ساتھ دے رہا تھا۔'' ۲۸

یہ سن کر بادشاہ سمجھ بیٹھا کہ فرعون کو قتل کرنے کے میں راہ نجات ہے۔ کلیے موسیٰ پیدا ہو گیا ہے لہٰذا وہ ماں باپ کو قتل کرنے کا حکم صادر فرما دیتا ہے اور بچے کو ڈھونڈنے کا حکم نامہ جاری کر دیتا ہے وہ بچہ گھر سے فرار ہو کر جنگل کی راہ لیتا ہے جہاں اس کی ملاقات ایک مرشد سے ہوتی ہے اور وہ درس حاصل کرنے لگتا ہے وہ بزرگ کے ملفوظات کو قلم بند کرتے ہوئے اتنا غرق ہو جاتا ہے کہ خاموشی اس کا مستقل ہتھیار بن جاتی ہے اور چپ رہنا اس کا مسلک بن جاتا ہے۔ اگر کسی نے کبھی بہت سے سوالات کیے تو مسکرا کر اس کی طرف دیکھ لیا کرتا کیوں کہ اب اسے معلوم ہو گیا تھا، کہ جو بولتا ہے وہ جانتا نہیں وہ جو جانتا ہے وہ بولتا نہیں۔ یہ افسانہ دراصل مارشل لا کے خلاف زبردست احتجاج ہے جہاں بادشاہت قائم ہے وہاں خاموشی حکمت ہوتی ہے اور ہر شخص کے لیے اس میں بھلائی ہوتی ہے کہ وہ نظر انداز کرنے کا ہنر سیکھ لے کیوں کہ

اسی میں راہ نجات ہے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ ''تاریکی کے امین'' سچ بولنے کے انجام پر مبنی ہے۔ زمانہ کوئی بھی ہو سچی بات ہمیشہ کڑوی ہوتی ہے۔ ہر زمانے میں سچ بولنے والوں کی تعداد کم رہی ہے اور وہ خسارے میں رہے ہیں۔ اس افسانہ میں ایک شخص امام شہر کے خلاف سچ بولنے کی جسارت کرتا ہے اور اُسے اس بات کا خمیازہ بھگتنا پڑتا ہے کیونکہ لوگ اُسے پاگل تصور کرنے لگتے ہیں۔ ایک ایسا امام جو فرسودہ روایات کو عوام کے درمیان نافذ کرنے کی سعی لاحاصل کرتا ہے اور لوگ اتنے جاہل ہیں کہ اسی کی لغو باتوں پر عمل کرتے ہیں حتیٰ کہ اُسے سنگسار کرنے کا بھی حکم دیتا ہے، اُسے نہیں مارتے اُسے ایمان سے خارج کرنے کا فتویٰ دے ڈالتا ہے۔ اس افسانہ کو دہشت گردی کے حوالے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ کیسے ایک فرقہ، لوگوں کو گمراہ کر کے اپنی روٹی سینکنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ اسی طرز کا ایک افسانہ مظہر الاسلام کا ہے جس کا عنوان ''وہ اُسے گدھے پر بٹھانا چاہتے تھے'' ہے۔ ''سنگ دل اور دل سنگ'' ایک معاشرتی افسانہ ہے جس میں سچائی کی فتح کو دکھایا گیا ہے۔ گن ساگر میں ایک ایسا مولوی آن بسا تھا جو بقید حیات تھا لیکن وفاتی کہلاتا تھا جو لوگوں سے پیسے اینٹھتا اور اپنی زندگی خوشی سے گزارتا۔ مدرسے میں بچوں کو پڑھاتا اور جب موج میں ہوتا تو بعد ظہر لڑکیوں کو بہشتی زیور بھی پڑھاتا۔ لوگوں کے خطوط لکھتا اور فربہ بدن عورتوں پر جان چھڑکتا، اسی وجہ سے اس گاؤں میں برکت نہ تھی، ساری چیزیں خشک پڑی تھیں کہ پتھر شاہ (ایک صوفی منش) نے اس گاؤں میں پناہ لی اور ایسے میں جب گاؤں سکھی ہوا تو وفاتی دکھی رہنے لگا۔ اس افسانہ میں افسانہ نگار نے سچائی کی فتح کو دکھایا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی بتایا ہے کہ ایک مچھلی سارے تالاب کو گندا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

اردو ادب میں جاگیردارانہ نظام کے نشیب و فراز کے موضوع پر وافر مقدار میں افسانے لکھے جا چکے ہیں اور ان میں قاضی عبدالستار کے افسانے ''پیتل کا گھنٹہ'' کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ قاضی عبدالستار نے ایک خاص ماحول کا افسانہ لکھا چوں کہ وہ خود زمیندارانہ نظام سے تعلق تھے اسی لیے ناقابل بیان صورت حال کو نہایت فنکارانہ مہارت کے ساتھ لکھا ہے۔ شفیع جاوید کا افسانہ ''دھوپ چھاؤں'' بھی اسی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز کو باقر میاں نے اچھی طرح جھیلا تھا کیوں کہ ایک زمانے میں وہ سجادہ نشیں تھے اور پورے علاقے میں ان کا دبدبہ قائم تھا۔ ان کے سامنے ستار میاں

اور کشوری جیسے لوگ پانی بھرتے تھے لیکن زمانے کے دن ورات نے اپنا پالہ بدلا تو جو نشیب تھے، وہ فراز ہو گئے اور جو فراز تھے نشیب میں چلے گئے۔ ستار میاں کا چیئر مین ہونا تھا کہ اس نے اپنی گلی کا نام ستّار روڈ میں منتقل کیا اور کشوری پان کی دکانیں کھول کر مال و دولت کا مالک بن بیٹھا۔ باقر میاں کی حالت یہ تھی کہ ان کے پاس چپل بھی ایسے نہ تھے جو اُن کی عزت بچا سکیں۔ اس پر مصیبت یہ تھی کہ ان کی بیوی بیمار تھی، شاید بیماری کی وجہ یہ بھی رہی ہو کہ ان کی جوان بیٹی ریحانہ کے نکاح کا بوجھ اُن کے سر پر منڈلا رہا تھا۔ باقر میاں کی اہلیہ اُس دن سے اور بھی پریشان و حیران رہنے لگی تھی جب ستّار میاں نے پڑوس میں کالج کے لڑکوں کے لیے ایک لاج بنوایا تھا۔ جّجن بوا، جس نے زندگی کے نشیب و فراز بھی دیکھے تھے۔ افسانہ نگار جّجن بوا کا تعارف کچھ یوں کراتا ہے:

> ''جّجن بوا اب آثار قدیمہ کی حیثیت رکھتی تھیں۔ کبھی انھوں نے بھی بڑا اچھا وقت دیکھا تھا لیکن جب گھڑی بگڑی تو باؤلی والی بیگم سے جّجن بوا ہو گئیں۔ ضرورت اور بے سہارگی نے گھر کی دہلیز سے نیچے اتار کر سڑک پر کھڑا کر دیا، پہلے تو چادر اوڑھ کر جاتیں، بیگموں کے بیچ بیٹھ کر پان بناتیں، لچھے دار باتیں کرتیں اور وقت گزار لیتیں لیکن جب بیگمات بھی نہ رہیں تو انھوں نے چھوٹی سی ٹوکری میں بسکٹ، نان ختائی اور کباب لے کر خواتین کے درمیان آنا جانا شروع کر دیا۔ رفتہ رفتہ اُن کی مقبولیت بڑھتی گئی اور انھوں نے مشاطگی بھی شروع کر دی اور ہر جگہ بات یوں شروع کرتیں کہ لڑکا بی. اے پاس ہے اور لڑکی چندے آفتاب چندے ماہتاب ہے---- حالانکہ لڑکا میٹریکولیٹ ہو یا ڈاکٹر یا انجینئر اور لڑکی چاہے کالا توا کیوں نہ ہو — عقیقہ، چھٹی اور ختنوں کے دعوت نامے، ناک کان کی رسموں کی خبریں، طاق بھرائی کے لیے جانے اور مانجھوں کے لیے گیتوں کے پروگرام۔ یہ سب راتوں رات ایک آنگن سے بیسیوں آنگن تک جّجن بوا کے ذریعے ہی طے ہو جاتا اور سب سے

اہم بات یہ تھی کہ عورتوں کے انٹرپول کی چیف بھی جگن بوا ہی تھیں۔'' ۲۹؎

ان حالات میں ریحانہ کی شادی کے لیے جگن بوا کا ہونا ضروری تھا، کیوں کہ وہ ہی ایک ایسی خاتون تھیں جن کا ہر گھر میں آنا جانا تھا۔ ریحانہ کی اماں کی حالت جگن بوا کے آنے سے اس لیے غیر ہو رہی تھی کہ اب بوا ضرور چائے مانگیں گی اور ان کے بہانے باقر میاں بھی پئیں گے اور تب لالچ میں وہ بھی پئیں گی اور پھر ریحانہ بھی یعنی خستگی دوبالا ہوگی۔ جگن بوا نے جب رشتے کی بات کی تو ایسے دلال سے جو نیچی ذات کا تھا اور دونوں خاندان میں کوئی ذہنی مطابقت نہ تھی۔ یہ بات سنتے ہی میاں بیوی نے سر پیٹ لیا کہ اللہ نے انھیں کیسے دن دکھائے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ افسانہ زندگی کے نشیب و فراز کا غماز ہے۔

افسانہ ''چہ دلاورا است'' شادی بیاہ کے رسم و رواج کے خلاف شدید طنز ہے جس میں افسانہ نگار نے مسلم سماج میں پنپنے والی خطرناک بیماری کو واضح طور پر بیان کرتے ہوئے اس بات کی جانب واضح اشارے کیے ہیں کہ ہمارا سماج کس حد تک تنزلی کا شکار ہوگیا ہے۔ افسانہ کا آغاز چندا کے گیتوں سے ہوتا ہے کہ وہ دوسروں کی شادیاں تو خوب کرواتی ہے لیکن اُس کے گھر میں شہنائی نہیں بج سکی ہے۔ یہ جملہ اس بات کی طرف واضح اشارے کرتا ہے کہ جہیز ایک ایسی لعنت ہے جو کئی لڑکیوں کو بڑھاپے کی دہلیز پر قدم رکھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ کمال اُس سے پوچھ بیٹھتا ہے کہ تم نے شادی کے بغیر زندگی کیسے گزار رہی ہو تو اداسی سے مسکرا کر جواب دیتی ہے کہ نہیں بڑے بابو! میرے ہاں رات گئے ڈاکو گلاب سنگھ آتا ہے اور میری خواہشیں پوری کر جاتا ہے — یہ سن کر کمال احمد سٹپٹا جاتے ہیں اور چندا رخصتی کی تیاریوں میں مصروف ہو جاتی ہے۔ گھر کے اندر مہمانوں کی آمد و رفت ہے، صبح کے وقت عورتیں سوسو کر اٹھ رہی ہیں اور رونے کی تیاریوں میں اپنا ذہن بنا رہی ہیں۔ ایک دوست دوسری کو جگاتی ہے تو وہ گویا ہوتی ہے:

> ''آپا تم کو تو ہر کام کی جلدی رہتی ہے۔ ابھی تو صبح ہوئی ہے، باراتی چائے پئیں گے، پھر ناشتہ کریں گے پھر شربت چلے گا، نازنخرے ہوں گے،، جہیز کا سامان ایک ایک کر کے دیکھیں گے، فہرست سے ان کو ایک ایک کر کے ملایا جائے گا۔ اگر سب چیزیں ٹھیک نکلیں تب کہیں دلہن کے رخصت ہونے کی گھڑی آئے گی۔'' ۳۰؎

دونوں دوستوں کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں صرف رونے کے لیے بلایا گیا ہے۔عورتیں آپس میں مخول کررہی ہیں، ہر کسی کو تیار ہونے کی جلدی ہے تاکہ آخری وقت کا تماشا دیکھ سکیں۔مرد حضرات بھی رخصتی کے وقت حاضر ہو چکے ہیں اور چہ می گوئیاں کرنے میں مصروف ہیں۔باتوں باتوں میں ایک صاحب نے جو گلف سے جلد ہی واپس لوٹے تھے، کہا کہ وہاں تو لڑکے والے کو جہیز کی رقم دینی ہوتی ہے اور یہاں کا معاملہ بالکل برعکس ہے---اس میں سب سے زیادہ دشواری متوسط طبقے کو ہوتی ہے۔ متوسط طبقہ دراصل ہری گھاس کی طرح دب گیا ہے، وہ قائم ہے آج بھی، شرافت کا چاک گریباں درست کرتا ہے، قناعت کی رفوگری کرتا ہے، اقدار کے گرے ہوئے علم کو اٹھانے کی کوشش کرتا ہے، اخلاق کے جنازے کو کاندھا دیتا ہے، کلچر اور روایت کا مرثیہ پڑھتا ہے، یہ کام دوسرے نہیں کرسکتے، اس لیے وہ آج بھی قائم ہے اور رہے گا--- باراتیوں میں کھل بلی اس وقت مچتی ہے جب سب سے پہلے کلام پاک کو اٹھا کر رکھنے کا سوال پیدا ہوتا ہے، ہر شخص بہانا بناتا ہے کہ وہ پاک نہیں ہے جب کہ فریج کولر اور دوسری آسائشوں کو اٹھانے کی ہوڑ مچی ہوتی ہے اور نوبت یہاں تک آ پہنچتی ہے کہ لوگ بغیر قرآن لیے ہی کوچ کرجاتے ہیں۔اس طرح سے یہ افسانہ معاشرتی برائیوں کی طرف واضح اشارے کرتا ہے۔

انسان ایک سماجی جانور ہے۔پیدا ہوتے ہی اس کا واسطہ ایک ایسی دنیا سے پڑتا ہے جہاں مکاری، فریبی اور چاپلوسی جیسے عناصر کی بھرمار ہے۔بچہ جیسے جیسے بڑا ہوتا ہے، اس کے سروکار میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔تمام لوگوں سے ضوابط بڑھاتا ہے ساتھ ہی اپنے ہی لوگوں میں مکاری وعیاری کے عناصر کو دیکھ کر آگ بگولہ ہوتا ہے۔شفیع جاوید کا افسانہ ''اندھیرے اجالے'' غلط فہمی پر کان دھرنے کا انجام اور ایک لڑکی کی نحوست کا بیان ہے جہاں ایک موقع پر ایسا لگتا ہے کہ لڑکی منحوس نہ ہو کر اُس پر الزام دھرنے والے ہی منحوس ہیں۔کسم کا باپ کیلاش بابو، اپنی بیٹی کا رشتہ طے کرتا ہے، وہ لڑکا بارات لے کر آ ہی رہا ہوتا ہے کہ کوئی محلے میں یہ کہہ دیتا ہے کہ اُس لڑکے کی شادی ہو چکی ہے اور وہ دوبارہ شادی کرنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ باپ بہ ضد ہو کر بارات واپس کروادیتا ہے۔لوگ لڑکی کو ہی منحوس تصور کرلیتے ہیں۔کسم کا بھائی ایک رشتہ راجن سے لگاتا ہے جو شکل وصورت کے لحاظ سے کم تر ہے لیکن ایسی لڑکی جس کی بارات واپس جاچکی ہو، کسی بھی شخص سے رضامندی ظاہر کرتی ہے اور وہی اُس نے کیا۔راجن شب زفاف میں کہتا ہے کہ ''ہون

کنڈ کی اگنی نے تمھیں میری دھرم پتنی بنا دیا ہے۔تم کس لائق ہو یہ میں نہیں جانتا لیکن تمہارے بھائی بہت گڑگڑائے تھے اور مجھے ان پر ترس آ گیا تھا۔ پھر بھی امید تھی کہ وہ اچھا جہیز دیں گے لیکن امید، امید ہی رہ گئی اور یہ انھوں نے اچھا نہیں کیا۔ بیاہ تو ہو گیا میں کوشش کروں گا کہ اب نباہ بھی ہو جائے''۔ کسم کو یہ بات بری لگی لیکن اس نے صبر سے کام لیا۔ جب راجن کا انتقال ہو جاتا ہے تو لوگ اُسے اور بھی منحوس سمجھنے لگتے ہیں۔ اپنے مائکے میں بیٹھ گئی تو ایک سہیلی کی مدد سے بہت ہی اچھے اسکول میں ملازمت مل گئی۔ نئے پرنسپل کے آنے سے وہ مضمحل تھی کہ پرانے ضعیف پرنسپل سے اُسے کوئی ڈر نہ تھا۔ وہ اکثر میٹنگ سے غائب رہتی لہٰذا ایک دن پرنسپل نے یہ خط لکھ کر اپنے کمرے میں بلوایا:

> ''پچھلے ہفتے تین بے حد اہم میٹنگوں میں شریک نہ ہو کر آپ نے عدول حکمی کی ہے۔ اس لیے آج شام چار بجے سے پہلے آپ اپنی غیر حاضری کے لیے جواب دیں تاکہ محکماتی کاروائی کے لیے کاغذات کو آگے بڑھایا جائے۔''[۳۱]

کسم کے سامنے یہی نوکری ایک آخری سہارا تھی تو اُس نے پرنسپل سے معافی مانگنے میں ہی عافیت جانی۔ اس نے پرنسپل کے پاس جا کر یوں کہنا شروع کیا کہ میں ''مغرور نہیں ہوں سر! دکھوں نے مجھے ایسا بنا دیا ہے۔ اب میرا یہ حال ہے کہ مجھے ہر نئی سچویشن سے ڈر لگتا ہے۔ میں ذہنی کمزوری کی آخری حد تک پہنچ گئی ہوں۔ میرا کوئی اپنا نہیں اور میں کسی کی نہیں۔ یہی میرا بھاگ ہے۔'' ایسی باتیں سن کر پرنسپل اپنا سر اٹھاتا ہے تو حیرت زدہ نظروں سے دیکھتا ہے اور اُسے بھی پرانی بات یاد آ جاتی ہے اور وہ کہتا ہے کہ اس غم میں اس نے شادی نہ کرنے کا فیصلہ کیا تھا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ ایک المیاتی افسانہ ہے جس کے اختتام پر ہر قاری کی کسم سے ہمدردی پیدا ہونے لگتی ہے۔

مغربی تہذیب نے پورے برصغیر کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ آج کا ہر شخص موڈرن بننے کے چکر میں مغربی تہذیب کے دلدل میں پھنستا جا رہا ہے۔ افسانہ ''ریت کا محل'' کا شاہد ایک مسخرہ اور ہنسوڑ آدمی ہے جس کی طبیعت میں دنیا کی بے حیائی نہیں بلکہ دوسروں کو ہنسانے کا جذبہ ہے لیکن وہ اپنے بیٹے گلاب کے لیے پوری زندگی وقف کر دیتا ہے اور وہی بیٹا باپ کو محض اس لیے گھر سے نکال دیتا ہے کہ وہ

مشرقی تہذیب کا دلدادہ ہے اور گلاب کا کارخانہ انگریزی ہے۔ شاہد کے دوست کمال کو جب اس بات کا اندازہ ہوتا ہے تو اپنی جان گنوا بیٹھتا ہے اور اپنے دوست کے قریب سرد پڑ چکا ہوتا ہے۔ یہ افسانہ نئی تہذیب اور موڈرن بننے کے چکر میں اپنی تہذیب سے دوری کا المیہ ہے جس نے اکیسویں صدی میں اپنی جڑیں جمالی ہیں۔

''غبار کارواں'' Nostelgia یا یاد ماضی کا افسانہ ہے۔ انتظار حسین اِس موضوع پر یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں میں یہ عمل حاوی ہے۔ شفیع جاوید کے اس افسانے میں شاہد احمد، اپنے گھر والوں کی حالت دیکھ کر، گلف میں نوکری کرنے چلا گیا تھا۔ والد نے سمجھایا کہ بیٹا آم کے قلم ہر مٹی میں نہیں لگتے لیکن شاہد احمد نے اپنی ضد کے آگے کسی کی نہ مانی۔ گلف سے واپسی کے بعد اُس نے اپنی مرضی سے شادی کی اور بہت بڑے بزنس کا مالک بن بیٹھا جب کہ اُسے ہمیشہ صدر گلی کا وہ کھپریل کا مکان یاد آتا جہاں برسات کے دنوں میں پانی بوند بوند ٹپکتا تھا اور گیلی مٹی کے فرش پر وہ کئی بار پھسل کر گرا تھا، اس برآمدہ کو پختہ کرانے کے لیے اس کے دادا نے بھی کوشش کی، اس کے والدین نے بھی اور خود اُس نے بھی، لیکن تین پشتیں اسے بنانے میں ناکام رہی تھیں۔ کسی میگزین کے اشتہار میں اس نے اپنے ابّا کی تصویر دیکھی اور پتا دیکھ کر ممبئی کی راہ لی جہاں اُس کا باپ اور ایک پاگل بیٹی بھیک مانگا کرتی تھی لیکن باپ نے اُسے پہچاننے سے صاف انکار کر دیا اور شاہد احمد وہیں بیٹھ کر روتا رہا---ایسے حالات میں کسی باپ کے لیے، اپنے بیٹے کو پہچان کر انجان بننا کتنا صبر آزما ہوگا۔ یہ افسانہ نگار کا کمال ہے کہ انھوں نے یاد ماضی کے حوالے سے عمدہ موضوع کا انتخاب کیا ہے۔

شفیع جاوید اپنے کئی افسانوں میں مزارات کا ذکر کرتے ہیں گویا انھوں نے اس تہذیب کو بہت قریب سے دیکھا ہو۔ کئی افسانوں کی طرح افسانہ ''منزل'' اسی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی میں کئی ایسے کرداروں کو بہ طور نمونے کے پیش کیا گیا ہے جنھوں نے مزاروں میں زندگی بسر کرلی۔ کچھ تو ایسے بھی تھے جو اپنی ساری عمریں ضائع کر گئے اور بیوی بچوں کو بھی ترک کر دیا۔ کہیں کہیں افسانہ نگار نے مجاوروں کی کوتاہیوں کو بھی علامتی طور پر لکھا ہے۔ ان کے بقول مزار کے احاطے میں ہی ایک مسجد ہے جسے مسجد فاطمہ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ جب کہ بزرگ وہاں نماز پڑھنے کا ارادہ کرتا ہے تو ایک مجاور یوں گویا ہوتا ہے:

''سب لوگ تو چلے گئے، آپ یہاں کیوں بیٹھے ہوئے ہیں؟''

''صبح کی اذان ہو جائے تو نماز پڑھ لوں۔''

''تو آگے کی مسجد میں چلے جائیں، یہاں نہ تو اذان ہوتی ہے اور نہ نماز۔''

''کیوں؟''

''دراصل یہ مسجد ایک ایسی خاتون نے بنوائی ہے، جو میں نے سنا ہے دروغ برگردن راوی کہ وہ نیک چلن نہ تھی۔'' ۳۲

بیٹا اس کے بعد محسوس کرتا ہے کہ اُس کا باپ اُسی مسجد میں فجر کی اذان دے رہا ہے اور اس نے گھر نہ لوٹنے کی قسم کھائی ہے۔ اس طرح سے اور بھی ایسے کردار ہیں جو اس افسانے میں قابل عبث ہیں اور افسانے کو دبیز بنائے ہوئے ہیں۔

شفیع جاوید کا بیانیہ Narration معاصر فنکاروں سے بالکل مختلف ہے۔ ان کے افسانے خط مستقیم کی طرح آگے نہیں بڑھتے بلکہ وہ خط منحنی میں چلتے ہیں اور کبھی کبھی تو قاری کو یہاں تک احساس ہونے لگتا ہے کہ افسانہ نگار راستہ بھٹک گیا ہے یا وہ قاری کا امتحان لے رہا ہے لیکن جب ان کے اسلوب کا اندازہ ہوتا ہے تو قاری کی آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں۔ اکثر اپنے افسانوں میں وہ خود کو Unwind کرتے رہے ہیں۔ ان کا یہ عکس انہی کے سامنے کی دیوار پر بیٹھا ہوتا ہے اور ہم کلامی کا شرف چاہتا ہے۔ افسانہ ''سلسلے سرابوں کے'' میں ایک کلرک کی مشینی زندگی پر روشنی ڈالی گئی ہے جسے محسوس کر کے وہ تو خوش ہے لیکن وہ اپنے گھر، بیوی بچے، سماج اور دوست احباب سے دور ہو گیا ہے۔ وہ تو بس مشین کا آدمی بن کر لاتعلقی کی زندگی گزار رہا ہے۔ سماج سے کٹنے کی وجہ سے کبھی جب اس کے اندر کا انسان بیدار ہوتا تو اُسے لگتا کہ دوڑتا ہوا سبز گھاس کے قطعوں تک جائے اور آگے گلاب کے تختوں میں اس طرح لیٹ جائے کہ سرخ گلاب اُس کے دائیں گال کو چھوئے، زرد گلاب کی شاخ اس کے بائیں گال پر جھومے اور سفید گلابوں کی کلیاں اس کی پیشانی کو چومیں---لیکن ایسا ہونا یا کردار کے لیے وقت نکال پانا ناممکن تھا۔ وہ تو بس فائلوں کو حسب معمول پڑھتا رہتا۔ اس پر نوٹ لگاتا رہتا اور وقت کے گزرنے کا احساس بالکل بھی نہ ہوتا حتیٰ کہ رات کے دس بج جائیں اور وہ گھر کی راہ لیتا۔ گھر پر ہو، کا عالم ہوتا اور وہ مہینوں اپنے بچوں سے بات بھی نہ کر پاتا۔

کبھی وہ مشینی زندگی سے عاجز آ کر آرام دہ زندگی گزارنے کے لیے مصالحت اور سمجھوتہ کرنے کی کوشش کرتا لیکن اُسے ناکامی کے سوا کچھ بھی ہاتھ نہ آیا۔ اُسے تو بیوی بچوں کے یوم پیدائش تک یاد نہ رہتے جس کی وجہ سے پورا مزہ جاتا رہتا گویا ایک ایسا آدمی جس نے پیسے کے پیچھے اپنی زندگی بیوی بچوں کے لیے برباد کی، جو دوسروں کے سکون کے لیے اپنی نیند غارت کرتا اور مشین کی طرح انتھک محنت کرتا۔ اس افسانے میں شفیع جاوید نے انسان کی بڑھتی مصروفیت کے ساتھ مادہ پرستی کو بھی موضوع بنایا ہے۔ اسی طرح انھوں نے افسانہ ''سمے کا کھیل نرالا'' میں ایک داستان گو کے ذریعے اچھے اور برے کی تمیز کو واضح کیا ہے۔ کہانی بابا، گاؤں کے بچوں کو افسانہ سناتا اور وہ ایک زمانے سے یہ فرض نبھاتا آ رہا ہے۔ اس نے راجا اور اس کی بیٹی کے سہارے افسانہ کے سرے کو آگے بڑھایا۔ راجا اپنی رعایا کا خاص خیال رکھتا اور راجکماری بھی پورے دھیان سے اپنے باپ کے راج میں ہاتھ بٹاتی، ہر دم ساتھ رہتی۔ اس طرح باپ بیٹی دونوں سنسکاری تھے بڑوں کی عزت اور چھوٹوں سے محبت کرتے تھے۔ عوام کا حال یہ تھا وہ گھوڑے بیچ کر سوتی تھی یعنی خوب سکون تھا۔ راجا نے پڑوسی راجاؤں سے دوستی کی تو ان لوگوں نے دھوکا دیا اور اسی غم میں راجا بھگوان کو پیارا ہو گیا۔ اب راجکماری نڈھال رہا کرتی جب کہ اس کی حکومت میں دو نورتن سازشی تھے اور انھوں نے ہر طرح سے کام بگاڑنے کی کوشش کی اور ان لوگوں نے ایک بن باسی راجا کو بھی اپنے ساتھ ملا لیا اور اس طرح سے دشمنوں کی طاقت بڑھتی گئی اس پر راج کماری نے کہا کہ اگر کوئی دوسرا میری رعایا کو سکھ دے سکتا ہے تو میں حکومت چھوڑ دوں گی اور ایسا ہی ہوا۔ گدی ملتے ہی دشمنوں نے قبضہ کر لیا اور بندر بانٹ کے کھیل میں لگ گئے کیوں کہ وہ تو سکھ بانٹنے نہیں بلکہ میوہ کھانے آئے تھے۔ جس کے نتیجے میں عوام دانے دانے کو محتاج ہو گئی۔ راجکماری کی بے چینی بڑھتی گئی تو عوام نے ڈھونڈ کر راجکماری کو پھر سے گدی پر بٹھا دیا۔ اس افسانہ کو آج کے حالات پر دیکھیں تو موجودہ حکومت بالکل اسی طرح ثابت ہوتی ہے۔ شفیع جاوید کا یہ سادہ سا افسانہ ہے جس میں انھوں نے انسانیت کی اصلیت کو واضح کیا ہے۔

شفیع جاوید نے مجموعہ ''تعریف اس خدا کی'' کے آخر میں ''لا۔ بشر'' کے عنوان سے پانچ افسانچے بھی لکھے ہیں۔ پہلا افسانچہ بڑے شہروں کے المیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ایسا شہر جہاں انسانیت کا خاتمہ ہو رہا ہے اور لوگوں کو اس بات کی خبر بھی نہیں ہے کہ وہ انسانیت جیسی انمول شے کو یکسر فراموش کر رہے ہیں اور اس

سے کنارہ کشی اختیار کر رہے ہیں۔ ایک دیہقانی آدمی جو ایک صاحب سے ملاقات کا خواہاں ہے لیکن اس کے پاس نام کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہے اور لوگوں سے پوچھ پوچھ کر بے حال ہے کہ اُن سے ملاقات کیسے ہوگی۔ شہر جہاں لوگوں کے پاس وقت نہیں ہے کہ خدمت کرنے کا جذبہ نہیں ہے وہ بھلا کسی اجنبی کی کیوں کر مدد کر سکتے ہیں۔

دوسرا افسانچہ ایسے مسلم گھرانے کا ہے جہاں بچوں کی تربیت میں ذرا بھی سختی نہیں کی گئی ہے اور حال یہ ہے کہ سید آفتاب نمازی، پرہیزگار انسان ہیں لیکن ان کا بیٹا شہزاد دنیاوی عیش و آرام سے رغبت رکھتا ہے وہ مذہب بیدار ہے اور اللہ و رسول پر ایمان نہیں رکھتا۔ بیٹا ٹی وی دیکھ رہا ہے اور آواز تیز ہے۔ ماں کہتی ہے کہ ابّا نماز پڑھ رہے ہیں تو وہ کہتا ہے کہ ابّا کو اللہ نے کچھ عطا نہیں کیا تو مجھے ایسے خدا سے کوئی لینا دینا نہیں ---کیونکہ خدا اور نماز کا سہارا تو وہ لوگ لیتے ہیں جن سے خود کچھ نہیں ہو پاتا۔

تیسرا افسانچہ نسائی لہجے کو واضح کرتا ہے جہاں ایک نوکری زدہ لڑکی رنجنا اپنی پسند کی شادی پر مُصر ہے۔ رنجنا کے والد رائے بہادر کو اندیشہ ہے کہ کہیں مستقبل میں نباہ نہ ہونے کے باعث یہ رشتہ اس کے جی کا جنجال نہ بن جائے وہ رنجنا سے یہ شادی نہ کرنے کو کہتا ہے وہ یوں گویا ہوتا ہے: ''میں جو کچھ کہتا ہوں وہ ستیہ ہے۔ بھگوان کی آواز ہے رنجنا۔'' لیکن رنجنا کو خدا پر یقین بھی نہیں ہے۔ اگلا افسانچہ بھی لادینیت کو ظاہر کرتا ہے اور آخری افسانچہ فلیٹ کلچر کی جانب اشارے کرتا ہے جہاں لوگ یوں تو تعلیم یافتہ ہیں لیکن ان کے اندر جہالت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اس طرح ہم شفیع جاوید کے افسانچوں کو پڑھ کر یہ محسوس کرتے ہیں کہ سماج میں تبدیلیاں آتی ہیں تو قدروں کی شکست و ریخت ہوتی ہے۔ انسانی رشتے اپنا رُخ اور اپنی نوعیت بدلنے لگتے ہیں، نئی حقیقتیں نئے کرداروں کو ڈھالتی ہیں اور زندگی کی انوکھی جھلکیاں دکھاتی ہیں تو شفیع جاوید ایسے افسانے بنتے ہیں کہ قاری مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ افسانہ نگاری کے اس بیانیے کو واضح کرتے ہوئے اطہر پرویز رقم طراز ہیں:

> ''شفیع جاوید برسوں سے لکھ رہے ہیں اور اب افسانوی ادب میں ان کا اپنا مقام ہے۔ یہ مقام شاید اس لیے بھی ہے کہ جدید افسانہ نگاروں میں چند ایسے ہیں جن کا اپنا اسلوب ہے یعنی وہ اپنی بات اپنے انداز سے کہنا

جان گئے ہیں۔ ان کے یہاں جدت برائے جدت نہیں ہے بلکہ ان افسانوں کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ ان کا قلم اُن کو پہچانتا ہے اور ان کے اشارے پر چلتا ہے۔ شفیع جاوید نے ماضی کی یادوں کو کریدا ہے اور حال کی زندگی کے کرب کو بھی محسوس کیا ہے۔ ماضی کی یادوں کو کریدنا فیشن بن گیا ہے...... وہ اپنی کہانی کہتے ہیں اور کہتے کہتے ایک ناسٹلجیا میں کھو جاتے ہیں۔''۳۳؎

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اپنے عہد کے معاصر فنکاروں میں شفیع جاوید اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ خواہ پلاٹ کا معاملہ ہو یا کردار نگاری وضع کرنے کا۔ ان کا منفرد مقام ہے۔

شفیع جاوید کا چوتھا مجموعہ ''رات، شہر اور میں'' کے عنوان سے ۲۰۰۴ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی سے شائع ہوا۔ سابقہ تینوں مجموعوں میں ایک بات صاف طور پر محسوس کی جا رہی ہے کہ پہلے مجموعے میں علامات کی دبیز تہیں ہیں اور دوسرے اور تیسرے مجموعے میں بیانیے کی تکنیک زیادہ استعمال ہوئی ہے اور قاری کو افسانے کی تفہیم میں دشواری نہیں ہوئی۔ خاص طور پر تیسرا مجموعہ ابہام اور علامت جیسے عیوب سے پاک ہے۔ ان کے افسانوی اسلوب پر کئی اہم ناقدین نے اظہار خیال کیا ہے۔ ان ہی ناقدین میں ایک اہم نام کلیم الدین احمد کا ہے۔ ان کے بقول:

''نیا افسانہ ایک سوالیہ نشان ہوتا ہے، جیسے غزل کا ایک شعر سوالیہ نشان ہوتا ہے— اچھا شعر یا اچھا افسانہ وہی ہوتا ہے جس کا درمیان، ابتدا اور انتہا کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اچھے افسانے کی پہچان یہ ہے کہ وہ ذہن میں ہیجان، ایک گہرا تلاطم پیدا کر دے اور حدِ خیال تک پھیلی ہوئی موجیں ابھرتی ڈوبتی چلی جائیں۔ شفیع جاوید کا ہر افسانہ ایک سوالیہ نشان ہے— شفیع جاوید کا ہر افسانہ ایک دعوت فکر ہے اور یہی ان افسانوں کا جواز ہے اور ان کی پہچان بھی ہے۔''۳۴؎

زیر نظر مجموعہ کا پہلا افسانہ ''حکایت ناتمام''، تقسیم ہند کا المیہ، نئی صدی میں اقلیتوں کے مسائل اور

تشدّ د کی روداد بیان کرتا ہے جہاں ایک کردار اتنا ضعیف ہو چکا ہے کہ وہ ان مقامات کی سیر کرنا چاہتا ہے جہاں کسی زمانے میں اُس کے رشتے دار رہا کرتے تھے، اپنی موت سے قبل اس کے اندر خواہش جاگتی ہے وہاں جا کر آزادی سے قبل اور بعد کے ماحول کا جائزہ لیا جائے اور قلبی سکون حاصل کیا جائے۔ وہاں اُس نے دیکھا کہ سڑک کے اُس پار ایک مسجد ہے۔ باہر سے حلیہ مسجد والا نہ تھا لیکن اوپر کی منزل کی سیڑھیاں جہاں سے شروع ہوتی تھیں، وہاں اردو میں بڑے بڑے حروف میں لکھا تھا--- مسجد پرانی کچہری والی--- اور نیچے نظر گئی تو لکھا تھا--- بھوجنالیہ--- جہاں دیوی دیوتاؤں کی بڑی بڑی تصویریں آویزاں تھیں اور اس وقت اُس کے ذہن میں دو لفظ تیزی سے کوند گئے۔ تقسیم اور Co-Existence ساتھ ہی اس وقت پچھلے جمعہ کا واقعہ یاد آ گیا جب کھلے صحن میں ان لوگوں نے نماز پڑھی تھی۔ اونچی سی قبر کے پاس زمین پر کچھ چادریں اور صفیں بچھا دی گئی تھیں۔ ایک نئے پیپل کے درخت کے سایے میں، ایک عرصے کے بعد اس نے اذان کی آواز سنی— نماز کے بعد معلوم ہوا کہ روپے پیسے کی کوئی کمی نہیں ہے۔ زمین بھی وقت نے الاٹ کر دی ہے لیکن نوکر شاہی مسجد بنانے کی اجازت نہیں دیتی جب کہ افسر کو معلوم ہے کہ مسجد کی ضرورت ہے اور تمام سہولیات موجود ہیں لیکن حکومت اس بات کی اجازت نہیں دیتی۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ مکمل نفسیاتی ہے جس میں ایک اقلیتی ضعیف شخص خود کلامی کا شکار ہے اور وہ اندر سے ٹوٹ رہا ہے کیوں کہ اس کا ماضی اُسے کچوکے لگا رہا ہے اور یہ احساس دلا رہا ہے کہ تمہاری شناخت کیا تھی اور اب حالت کیا ہو گئی ہے گویا انھیں احساسات کا نوحہ اس افسانے کا خاصہ ہے۔

مجموعے کا ٹائٹل افسانہ ''رات، شہر اور میں'' پڑھتے ہوئے رشید امجد کے افسانے ''لیمپ پوسٹ'' اور اسی قبیل کے دوسرے افسانوں کی یاد آتی ہے جہاں انھوں نے تمثیلی انداز اختیار کیا اور خود کلامی کی کیفیت پیدا کی ہے۔ شفیع جاوید نے اس افسانے میں شہر کلکتہ کو موضوع بنایا ہے اور شروع ہی میں اپنا موقف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ رات اور شہر کے راز مجھے بڑی مشکلوں سے ہاتھ لگے ہیں کہ اب یہ شہر مجھ سے باتیں کرتا ہے۔ اکثر جب میں اپنے مسئلوں کے گرداب سے باہر آتا ہوں۔ اس کی عجیب ادائیں ہیں خاص کر باتیں کرنے کی، کبھی یہ دیوار پر ساٹے ہوئے پوسٹروں کے ذریعے باتیں کرتا ہے، کبھی دوڑتی بھاگتی بھیڑ کچھ کہہ جاتی ہے، کبھی کبھی لیمپ پوسٹ کے نیچے اکیلی کھڑی لڑکی کی بے بسی کچھ کہہ دیتی ہے

وغیرہ---الغرض افسانے کے ابتدائی اقتباسات اس بات کی طرف واضح اشارے کرتے ہیں کہ Monologue خود کلامی کی کیفیت کا عمل کسی ایسی بے جان شے سے ہے جیسے آکاش، دھرتی، رات۔ یہ سب ایسے استعارے ہیں جو زبان تو نہیں رکھتے لیکن اپنی تہوں میں گہرے راز رکھتے ہیں اسی لیے افسانہ نگار یا راوی کہتا ہے:

''جب میں کھڑکی بند کرلیتا ہوں تو شہر کھڑکی کے باہر رہ جاتا ہے۔ بند کھڑکی کے باہر کا شہر اب سونے جا رہا ہوگا، دن بھر کی تھکان سے سڑکیں ہانپ رہی ہوں گی، کہیں خون ہو رہا ہوگا، کہیں ڈاکہ پڑ رہا ہوگا، کہیں کسی عورت کی آبرو لٹ رہی ہوگی، کہیں کوئی بھاگتا ہوا آدمی گولی کا نشانہ بن رہا ہوگا، کہیں کوئی سپاہی کسی مجہول مدقوق سے آدمی کو فٹ پاتھ پر سویا ہوا پاکر اپنے بقائے کے لیے پیٹ رہا ہوگا اور دن کو اپنے بچے ہوئے خون کے پیسوں سے وہ آدمی اس مار سے خود کو بچانے کے لیے کچھ اور خون بہا رہا ہوگا۔''۳۵

راوی کا شہر سے رات کی تنہائی میں باتیں کرنے کا عمل اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک وہ اپنے کمرے کی کھڑکی کو بند نہیں کر لیتا اور اس کے باہر سوتا جاگتا شہر ہوتا ہے جو سوتے وقت مہربان ہو جاتا ہے اور جاگتا ہے تو خوں خوار اور بے رحم ہو جاتا ہے۔ راوی اُن خوش نصیبوں میں سے ہے جس پر رات مہربان ہو گئی ہے اور اپنے سایۂ عاطفت میں پناہ دی ہے۔ اسی مناسبت سے وہ ایسے راز منکشف کرتا ہے جن کا گمان تک نہیں ہوتا ہے۔ مثلاً راوی پوچھتا ہے کہ تیرے مہانگر میں ہمیشہ بدلی کیوں چھائی رہتی ہے تو اُس کا دوست یہ جواب دیتا ہے کہ یہ بدلی نہیں ہے بلکہ یہ پولیوشن Pollution کا کمبل ہے اور سراب ہے۔ دھوپ کی تمازت اُس وقت ظاہر ہوگی جب سارا بدن جل جائے گا۔ گویا راوی نے تنہائی کے عالم میں ایسی غیر مرئی شئے سے دوستی کر لی ہے جس سے کوئی نقصان نہیں، فائدہ ہی فائدہ ہے اور وہ دوست راوی کو دوبارہ اس شہر میں آنے کی دعوت دیتا ہے تا کہ اس شہر کی خوبی اور خامی دونوں کو پہچان سکے۔

سابقہ دونوں افسانوں کے مقابلے میں ''بھیگا ہوا شیشہ'' عام فہم، سادہ اور سہل ہے البتہ تنہائی، اداسی

اور بے ثباتی کی بات کریں تو تینوں افسانوں میں یکساں طور پر یہ عناصر نظر آتے ہیں۔ مذکورہ افسانے میں راوی تنہائی کی زندگی اور نئے شہر میں بے ثباتی کا رونا رو رہا ہے اور مذکورہ افسانے میں محبت کو نہ پانے کا ملال ہے جس نے ماحول کو سوگوار بنا دیا ہے۔ افسانہ کے شروع ہی میں الفاظ / جملے کچھ اس طرح سے ہیں ''نیچے چتا جلائی جا رہی تھی۔ بارش کچھ ہی دیر پہلے رکی تھی، اس لیے بھیگی ہوئی لکڑیوں سے دھواں زیادہ نکل رہا تھا۔ جلانے والوں نے سوکھی لکڑیوں کو چتا کے اوپر سجا کر پھر سے گھی ڈالنا شروع کیا جنھیں آگ نے دھیرے دھیرے چاٹنا شروع کر دیا''۔ افسانہ میں دو کردار کمار اور کویتا ہیں جو دور سے جلتی ہوئی لاش کا نظارہ کر رہے ہیں۔ جب ماحول سوگوار ہو جاتا ہے تو وہ دونوں کار پر بیٹھ جاتے ہیں اور کمار، کویتا سے کہتا ہے کہ زندگی اور موت اٹوٹ اور اٹل ستیہ ہیں، ان سے نظریں چرانا ہماری سب سے بڑی بھول ہے۔ افسانہ میں کمار اور کویتا ایک دوسرے کو ایک زمانے سے جانتے ہیں لیکن دونوں کی راہیں بالکل الگ ہیں۔ کبھی کمار کو لگتا ہے کہ کویتا اس کے لیے ہی پیدا ہوئی ہے لیکن جب وہ اشوک کا نام لیتی ہے تو کمار کا دل بیٹھ جاتا ہے اور سوچنے لگتا ہے کہ نہ جانے کویتا کی شخصیت کی کتنی تہیں ہیں۔ یہ سن کر کویتا بھی بول پڑتی ہے کہ:

> ''ٹھیک کہتے ہو، جب عورت پوری ہوتی ہے تو اس میں بہت سی پرت،
> بہت سی تہیں پڑ جاتی ہیں۔ دھرتی کی طرح سہنے، سمیٹنے اور جذب کرنے
> کے کرم میں ایسا ہی ہوتا ہے، ایسا لگتا ہے کہ تم نے پوری عورت اب تک
> دیکھی ہی نہیں۔''[۳۶]

کویتا کی قربت کا عالم یہ تھا کہ وہ کمار کا سر اپنی گود میں لے لیتی اور اسے تھپک تھپک کر بولتی کہ تمہاری یہی ادا مجھے پسند ہے۔ جب میں تمہیں اپنی گود میں لے لیتی ہوں تو میری واسنا سو جاتی ہے اور ممتا جاگ پڑتی ہے اور مجھے اپنی زندگی کی ویرانی کا احساس نہیں ہوتا کیوں کہ ہر مرد میں بچہ چھپا ہوتا ہے اور عورت میں چھوٹی سی ایک بچی، جب تم میری گود میں ہوتے ہو تو میری پیاسی ممتا کو بڑی تسکین ملتی ہے اور جب میں تمہارے گود میں ہوتی ہوں تو بڑے تحفّظ کا احساس ہوتا ہے، ایسا لگتا ہے کہ میں ایک مضبوط قلعہ میں ہوں، جہاں میرا کوئی کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔ لیکن تنہائی سے گھبرا کر ماضی کی طرف رجوع کرتے ہوئے دونوں ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل سے گزرتے ہیں اور ایسا محسوس کرتے ہیں کہ بند مٹھی کی ریت پھسل کر زمین پر بکھرتی

چلی جارہی ہے اور یہی دونوں کرداروں کا المیہ ہے۔

آزادی کے بعد اقلیتوں اور خصوصاً مسلمانوں کے ساتھ ہورہی زیادتیوں کو افسانے کے قالب میں ڈھالنے کا ہنر ہمارے اکثر افسانہ نگاروں نے سیکھ لیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اقلیتوں کے مسائل کے افسانے وافر مقدار میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ شفیع جاوید نے بھی اس موضوع کو Touch کیا ہے اور ان کا اسلوب، اپنے معاصرین سے بالکل الگ ہے۔ وہ علامتی اور استعاراتی اسلوب کے ذریعہ تہہ دار بات کہہ جاتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''ساگرتل جوار'' ایک ایسے نشیلے آدمی کا افسانہ ہے جو بیئر کے ساتھ ''شترمرغ'' لینا زیادہ پسند کرتا ہے کیوں کہ اس کی خصلت بھی شترمرغ ہی کی طرح ہے۔ وہ ایسے طبقے سے تعلق رکھتا ہے جہاں کوئی آفت آجائے تو اس طبقے کے لوگ ریت کے اندر سر چھپا لینا ہی اپنی عقلمندی سمجھتے ہیں جب کہ انھیں یہ نہیں معلوم کہ مصیبت آئی ہے تو اس کا حل تلاش کیا جائے۔ راوی کی ملاقات جب ایک مسلم ویٹر علاء الدین سے ہوتی ہے تو دونوں بے تکلف ہوجاتے ہیں کیوں کہ دونوں ایک ہی مسئلے سے دوچار ہیں۔ راوی کہتا ہے کہ ''میرا چہرہ گراؤنڈ فلور پر ہی چھوٹ گیا اور اب ملتا ہی نہیں'' مطلب یہ کہ افسانہ نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اقلیت، اپنی شناخت کھورہی ہے، اپنی تہذیب کھورہی ہے، اپنی زبان اور ثقافت سے دور ہوتی جارہی ہے یا پلاننگ کے تحت دور کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ راوی کے علاوہ ایک خاتون بھی وہاں تشریف رکھتی ہیں جو شاعری کا بھی شغف رکھتی ہیں۔ وہ راوی کو اپنی نظم کچھ اس طرح سے سناتی ہیں:

''وہ ڈراما تھا اتیہاس کا،''
یا المیہ انسان کا،
سسکتی رہی سنسکرتی،
چیر ہرن ہم دیکھا کیے،
مان، سمّان، ایمان کا،
بچ رہا صرف ایمان
اور ــــــــــ'' (۳۷)

دونوں ایک عظیم فلسفی کی طرح باتیں کررہے ہیں اور استحصال کی باتیں کرتے ہیں کہ طلبا کو جو کچھ میسر ہے وہ انھیں پسند نہیں اور انھیں کیا چاہیے یہ انھیں پتا نہیں یا انھیں بتایا ہی نہیں جاتا، راج نیتی کا پرانا تماشا، وہ دن بہت دور نہیں کہ ہماری یونی ورسٹیاں بھی ٹکشلا اور نالندہ کے کھنڈر میں شترمرغ کی طرح تبدیل ہوجائیں—وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ یگ پر یورتن کی بیلا ہے۔اب توستّا اور کرسی دو ہی چیزیں ہیں اور وہ بھی غریبوں اور غریبی کے نام پر، بھیگ منگے بھیگ مانگتے ہیں بھگوان کے نام پر اور نیتا بھیک مانگتا ہے غریبوں کے نام پر، غربت کے نام پر—دیش اور انسانیت نچلے طبقے کے قبضے میں چلی گئی—راوی، اردو کے حوالے سے یہ بھی کہتا ہے کہ ''تم اقلیت سے شیک ہینڈ کی بات کرتے ہو تو سنو! جب حکومت اقلیتی زبان کو سرکاری قرار دیتی ہے تو مسائل زیادہ الجھ جاتے ہیں کیوں کہ اقلیت بہت سے اپنے مسائل کو بھول جاتی ہے اور زبان کی معرفتی کرسیوں کے لیے دوڑ پڑتی ہے۔عجیب المیہ یہ ہے کہ بٹوارہ کے بعد ہندوستان میں اردو مسلمان ہوگئی—مسلمان ووٹ بنک بنادیا گیا اور قبائلی کلچر کو میوزم میں سجادیا گیا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ اقلیتوں اور سطحی طبقہ دان کی حمایت کا افسانہ ہے اور وہ ایسے لوگ ہیں جنھیں تھوڑی چیز دے کر بہلا دیا جاتا ہے جب کہ ساری دنیا میں چنتن اور آندولن ستا سے باہر رہ کر ہی جنم لیتا رہا ہے۔ستّا تو آدمی کو کمزور بنادیتا ہے، بزدل بنادیتا ہے، ستّا تو بزدلوں کی تنظیم ہے جو دوسروں کے کاندھوں پر بندوق رکھ کر چلاتے ہیں اور لاشوں کے پیچھے چھپ کر اپنی جان بچاتے ہیں۔

شفیع جاوید نے جس زمانے میں آنکھیں کھولیں، وہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا، جب لکھنا شروع کیا جدیدیت کا رجحان سر چڑھ کر بول رہا تھا اور جب اپنی مکمل شناخت قائم کرچکے تب مابعد جدیدیت نے اپنے مسائل کو افسانے کے قالب میں ڈھالنا شروع کردیا تھا۔ترقی پسند تحریک کے بنیادی اجزا میں یہ بات شامل تھی کہ اس تحرک کے زیر اثر فن کار زمینداروں (بورژوا) طبقے کی مخالفت میں اور مزدور طبقے کی حمایت میں افسانے لکھتے تھے۔شفیع جاوید نے اسی نکتہ کو بنیاد بنا کر نئے زمانے میں بورژوا مسائل کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔افسانہ ''دشت تنہائی میں'' کا شاہد کئی زمانوں کے بعد اپنے آبائی گاؤں لوگوں سے ملنے اور یاد ماضی میں کھو جانے کو آتا ہے تو اس کی ملاقات پنڈت جی اور سنجو کتا سے ہوتی ہے۔سنجو کتا کے ساتھ مل کر وہ عزیر کے ہاں جاتے ہیں اور ایک گزارش کرتے ہیں کہ گاؤں میں کوئی غریب آدمی ہے تو

میں اسے اپنے گھر دلی کام کاج کے لیے لے جانا چاہتا ہوں تو عزیز غصے سے آگ بگولا ہو کر کہنا شروع کرتا ہے کہ ''شاہد علی! آپ کو معلوم ہو کہ اِس دکھن ٹولہ میں، میرے لوگوں میں اب کوئی غریب نہیں، سبھوں کے کاریگر ہاتھ ہنرمند ہیں، اب یہ ہاتھ ہانڈی پکانے اور روٹیاں بیلنے والے نہیں رہ گئے، اب یہ سونا بٹورنے والے ہیں۔ اب یہ غلامی کا طوق کیوں پہنیں، برسہا برس تک آپ لوگوں نے ہماری بہو بیٹیوں سے...... یہ سن کر شاہد ہڑ بڑا گئے اور ان میں یہ بھی طاقت نہ رہی کہ کچھ اور سن سکیں۔ گویا ایک زمانے سے غریبوں پر ہو رہے ظلم وستم کو اس افسانے میں نہایت چابکدستی کے ساتھ فنکارانہ میں بیان کیا گیا ہے۔

افسانہ ''یادوں کا موسم'' ماضی کی خوشگوار یادوں پر مشتمل ہے جہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ یادیں تو وقت کے اندر بھی ہیں، وقت سے باہر بھی، ان کی عمر نہیں ہوتی، انھیں موت نہیں آتی، کبھی نہیں وہ تو بس زندگی ہی زندگی ہیں بے انتہا، لاانتہا، لامکاں اور لامحدود...... کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنھیں آنکھ دیکھتی ہے، وہ تو اوجھل بھی ہو جاتی ہیں لیکن جنھیں دل دیکھتا ہے وہ ہمیشہ موجود رہتی ہیں، دکھائی دیتی ہیں، سنائی دیتی ہیں، اپنی ہی آواز کی بازگشت کی طرح اس افسانے میں راوی اپنے محبوب جو اُس کا باس تھا، کو یاد کرتی ہے اور راوی اسی کی یادوں کے سہارے زندگی گزارنے پر مجبور ہے کیوں کہ راوی کے محبوب نے سماج کی لکشمن ریکھا سے باہر پاؤں نہیں رکھے اور بولڈ لیڈی جو Feminist ہے، اپنے آپ کو اسی کی یادوں کے سہارے زندہ رکھے ہوئے ہے۔ صبح کی جب ہلکی ٹھنڈی ہواؤں سے دروازوں اور کھڑکیوں پر دستک ہوتی ہے تو سمجھتی ہے کہ جادو آیا ہے لیکن وہاں تو ایک سراب ہے، دھوکہ اور چھلاوہ ہے۔ لڑکی پیڑ پودوں اور چڑیوں سے اپنا دل بہلانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کے فلیٹ میں دو ہی وقت ایسے ہوتے ہیں جب زندگی کی چھل پہل ہوتی ہے۔ ایک جب چڑیاں دانہ چگنے آتی ہیں اور دوسرے تب جب دادو مسکراتا ہے۔ اسی طرح درخت بھی بے زبان ہوتے ہیں لیکن وہ محبوب کے وصال کے لیے دعائیں کرتے ہیں--- یہ افسانہ پڑھتے ہوئے عبداللہ حسین کے افسانہ ''ندی'' کی یاد آتی ہے جہاں وہ مہاجرت کا ذکر کرتے ہوئے انسانوں کے بجائے پرندوں کے ساتھ رہنا زیادہ پسند کرتے ہیں اور اپنی زندگی انہی کے درمیان وقف کر دیتے ہیں۔

افسانہ ''وہ ہنسی گمشدہ'' میں جمہوریت کے خاتمے کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں انسان کی آزادی پوری طرح صلب ہو گئی ہے اور پورے ملک میں مارشل لا نافذ ہو گیا ہے۔ وقت اتنی تیزی سے بدل چکا ہے کہ

شری کانت نے جب سنا کہ اس کا دوست گنگا دھر کل ہنسا تھا تو وہ متعجب نگاہوں سے دیکھ رہا تھا اور سبب پوچھ رہا تھا۔ اُسے تو یہ معلوم تھا کہ اب اس درد بھری زندگی میں لوگ صرف سپنوں میں ہنسا کرتے ہیں۔ دونوں دوستوں کی باتیں ملاحظہ ہوں:

''ارے تو اتنا ڈر کیوں گیا؟ کس سے ڈرتا ہے تو یہاں پر؟''

''اپنے آپ سے''---گنگا دھر سرگوشی میں بولا۔

''مگر کیوں؟''

''اس لیے کہ میں واقعی ہنسا تھا اور چاچا تجھ سے سچ بولا تھا۔''

''ایک تو یہ کہ میں ہنسا، دوسرے یہ کہ دوسروں کو اس کی خبر بھی ہے کہ ......''

تو کیا کرلیں گے دوسرے ـــ تو نے ہنس لیا ہنس لیا۔

نہیں رے۔ ہنسا صرف ہنس لینا یا رونا صرف رو لینا نہیں ہوتا، کبھی کبھی یہ بڑے پھیرے میں ڈال دیتا ہے۔''(۳۸)

یہ ایسی باتیں ہیں جو جمہوری نظام کے خاتمے اور بادشاہت کے اعلان نامے کی طرف اشارہ کرتی ہیں ساتھ ہی یہ بھی کہ دنیا میں مکاری، عیاری اتنی عام ہوتی جارہی ہے کہ ان سے بچنا محال ہے۔ پھر اُسے ہنسنے کی وجہ بھی یاد آ گئی تھی کہ کل ایک نیتا نے کہا تھا ''لوگو! تم مجھے ستا دو، میرے ہاتھ مضبوط کرو، میں تمھیں روٹی دوں گا۔'' پھر دونوں کردار اپنے باپ دادا کی زندگی کو بھی یاد کرتے ہیں کہ پہلے ایسا نہیں ہوتا تھا۔ پتا جی خوب ہنسا کرتے تھے بلکہ منڈلی جما کر لوگوں کو ہنسی میں شامل کیا کرتے تھے اور پورے گاؤں میں ایسی رونق ہوتی تھی کہ پورا محلّہ گلزار ہو جاتا تھا۔ راہ چلتے لوگ بھی آ کر بیٹھ جایا کرتے تھے۔ حقے کے کش لگاتے اور ایک دوسرے کی خیریت پوچھتے تھے۔ گویا یہ افسانہ آج کی سفاک دنیا اور بے حیا دور کی طرف دلالت کرتا ہے۔

شفیع جاوید صرف قصہ گو نہیں بلکہ ان کا فن شبیہ سازی اور اشاروں کنایوں کا فن ہے۔ وہ کرداروں کو ان کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے ساتھ تصویری اسلوب میں محوِ سفر رکھتے ہیں۔ ان کا انفرادی ذوق جمال کبھی کبھی غیر شعوری طور پر ماضی کے Nostalgia کے تحت کرداروں کو گہری اداسیوں کا سایہ بنا دیتا ہے۔

کسی بھی بات کو از سرِ نو گرفت میں لینے کا عمل ان کے بیشتر افسانوں میں جاری ہے۔ بنیادی طور پر ان کا فن تخیّل کے مختلف مرحلوں میں مختلف اجزائے متفرقہ کو پرونے کا فن ہے یعنی کاشی کاری کی ہنرمندی کا مظاہرہ ہمغل طرزِ تعمیر کی پچی کاری کا فن جو تاج محل کی انفرادیت ہے اور جو قاری کو اپنی سحر طرازی کا اسیر کر لیتا ہے اور بالآخر قاری ان کے اندازِ گفتار، ان کے موضوعات، ان کی معنوی طرحداری اور پیکر تراشی سے جن تاثرات کے قریب پہنچتا ہے وہ فکری ادراک اور ساحرانہ کشش کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ چناں چہ افسانہ کے خاتمے کے بعد بھی قاری اس آہنگ اور کیفیت کے زیرِ اثر رہتا ہے جو اس کے مرغِ تخیّل کو پرواز عطا کرتا ہے اور جو اس کے باطن میں جلتی بجھتی شمع کی فضا پیدا کرتا ہے۔ افسانہ ''تیز ہوا کا شور'' محبت کے ماضی کو پیش کرتا ہے جہاں ایک عورت جس کا نام ورشا ہے اپنے تاج کو یاد کرتی ہے اور سمجھتی ہے کہ انسان کی آخری اور سب سے بڑی حقیقت یہ ہی ہے کہ اُسے تنہا ہو جانا ہے۔ اس تنہائی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ وقت اچانک گزر جاتا ہے جیسا کہ زندگی چھوٹا سا ریلوے اسٹیشن ہے کہ جب کوئی ٹرین رکتی ہے تو چار پانچ منٹ کے لیے رونق ہو جاتی ہے، ٹرین چلی جاتی ہے تو پھر وہی اندھیرا، وہی سناٹا، وہی اداسی اور چمن بھر کے رونق کا پھر انتظار---عورت، ایک ایسے مرد کے پیچھے اپنی جوانی برباد کرتی ہے جس کا حاصل کرنا اُس کے بس میں نہیں۔ عورت نہ بیاہتا ہے نہ ہی اس نے سات پھیرے لیے ہیں بس اُس نے منگل سوتر پہن رکھا ہے اور وہ ایک ایسے موسم کے عقب میں بھاگ رہی ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔

افسانہ ''کاغذ کی ناؤ'' دلتوں اور نکسلیوں کے مسائل کا المیہ ہے۔ معاشرتی تشدد کے حوالے سے یہ افسانہ شفیع جاوید کے کامیاب افسانوں میں سے ایک ہے جس میں چند ایسے حقائق کو بیان کیا گیا ہے جنھیں ہر شخص جانتا ہے لیکن حقیقت سے آنکھیں چرانے سے گھبراتا ہے۔ افسانہ کا راوی جب ان مسائل کے تدارک کے لیے ایسے مقام پر پہنچتا ہے تو اس کی ملاقات ایک ایسے جذباتی انسان سے ہوتی ہے جو خود نکسل موؤمنٹ کا حصہ ہے۔ اس کے بقول:

> ''ہمارا مسئلہ جوں کا توں رہ جاتا ہے اور ہم آتنک وادی کہلاتے ہیں۔
> حالاں کہ ہم چاہتے کیا ہیں، بس جل، جنگل، زمین، زندگی اور یہ سب
> زمین سے جڑے ہوئے مسئلے ہیں اور زمین پر تو ناگ دیوتاؤں نے قبضہ

کرر کھا ہے، ہم کو کہا گیا کہ پڑھو لکھو تو سب کچھ ٹھیک ہو جائے گا۔ ہم
نے اپنا سب کچھ پڑھنے میں گنوا دیا لیکن پایا کچھ بھی نہیں۔ صرف
ڈگریوں کے کاغذ ملے، ان کی روٹی نہ بن سکی۔ ناامیدی نے ہم سبھوں
کو ڈرپوک بنا دیا، پڑھے لکھے لوگ ویسے بھی بزدل ہی ہوتے ہیں۔
اب ہمارے وہ ساتھی نہ قلم چلا سکتے ہیں اور نہ بندوق۔''۳۹

مندرجہ بالا اقوال کے علاوہ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وِوستھا کو کیا معلوم کہ ان جنگلوں کی دنیا کیا ہے؟ ان پہاڑوں کے راستے میں کیسے کیسے پیچ ہیں، ان ندیوں میں پانی کب آجاتا ہے، کب چلا جاتا ہے، لوگ بھوکے کس طرح نہ سو پاتے ہیں نہ جاگ پاتے ہیں۔ انھیں (حکومت) کو کیا معلوم کہ ہماری عورتیں کتنے کوس پیدل چل کر پینے کا پانی لاتی ہیں اور کس طرح سے بچے تڑپ تڑپ کر مر جاتے ہیں اور لڑکیاں کس طرح بیچ بازار میں بیچ دی جاتی ہیں۔ گویا یہ افسانہ ان مسائل کی طرف واضح اشارے کرتا ہے جو نکسلی لوگوں کو درپیش آتے ہیں۔ وہ نہ تو صحیح سے جی پاتے ہیں اور نہ ہی مر پاتے ہیں۔

افسانہ ''بھیگا ہوا شیشہ''، ''بے آسمان بے زمین''، ''دشت تنہائی میں''، ''یادوں کا موسم''، ''تیز ہوا کا شور'' کی طرح یہ افسانہ ''آوازوں کے گرداب'' بھی ایسے ماضی کی محبت کی داستان سناتا ہے جہاں ایک مرد کے لیے عورتوں نے اپنی عمریں گزار دی ہیں۔ مندرجہ بالا تمام افسانوں میں یہ بات صاف طور پر دیکھی جاسکتی ہے کہ عورت نے کسی اندھی کی طرح ان مردوں کے پیچھے اپنی ساری عمر ضائع کر دی ہے اور عورت سراپا انتظار بنی ہوئی ہے۔ اس افسانے کے کردار کو شام کا گرے کلر بہت پسند ہے کیوں کہ وہ شام گرتی ہوئی جاڑوں کی شام ہوتی ہے، اداس، خاموش اور دن اور رات کے بیچ لٹکتی ہوئی شام ہوتی ہے۔ وہ کسی دوسرے شہر سے سب لوک لاج تج کر اپنے محبوب سے ملنے آرہی ہے اور اس منظر کا افسانہ نگار نے فنی چابکدستی کے ساتھ نقشہ کھینچا ہے۔ ٹرین میں سفر کرتے ہوئے ایک سردار جی اپنی قوم یا اپنے ملک کے بارے میں کچھ یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

''ہم جو ہندوستانی ہیں، وہ دوہری زندگی گزارنے کے عادی ہیں، ہم
ہر بات صحیح بولتے ہیں لیکن ہر کام غلط کرتے ہیں۔ مولوی بھی صحیح بولتا ہے

،مولانا بھی صحیح خطبہ دیتا ہے، پروفیسر بھی صحیح لکچر دیتا ہے، نیتا بھی بھاشن
صحیح دیتا ہے، پنڈت جی کا پروچن بھی صحیح ہوتا ہے لیکن جب کچھ کرنے کا
وقت آتا ہے تو ہم سب غلط کرتے ہیں، یہ ہی فرق ہم میں اور دوسروں
میں ہے۔''[۵۰]

افسانہ ''مٹی کے لیے'' دیارِ غیر میں بے وطنی کا مسئلہ اور مہاجرت کو بیان کرتا ہے۔ افسانہ ڈاکٹر موتی لال اور راوی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ وہ نالندہ یونی ورسٹی کے کھنڈرات کی زیارت کر رہے ہوتے ہیں اور باتوں باتوں میں موتی لال کہتا ہے کہ Identity کا کرائسس برے خواب کی طرح انسان کو آسیب زدہ کیے رہتا ہے، جھنجھوڑتا رہتا ہے اور جڑوں کی تلاش راتوں کی نیند حرام کر دیتی ہے۔ مجھ سے بہتر توکل محمد ہے جو اپنے پوتے اور نواسوں کے بیچ خوشحال ہے۔ محفوظ مستقبل کا احساس مجھے آگے لے کر نکل گیا، پھر ہم خوشحال ہوگئے لیکن خوشی نہ رہی۔ باتوں ہی باتوں میں موتی لال، آغا شاہد حسین کا ذکر کرتا ہے کہ وہ کس طرح سے دوسرے ملک میں بے وطنی کو محسوس کرتا ہے اور اس کی شخصیت سراپا مہاجرت ہوکر رہ گئی ہے۔ ان کے پاس قیمتی سرمایہ ہے۔ تیمّم کی مٹی۔ وضو کے باوجود وہ مٹی کے اس گولے پر ہاتھ رکھ کر چہرہ پر وہ ہاتھ پھیرتے ہیں۔ آنکھوں میں سرمہ کی طرح ان انگلیوں کو لگاتے ہیں، اُسے بوسہ دیتے ہیں۔ پھر نمازوں سے قبل ہی ان کی آنکھوں سے آنسوؤں کا سیلاب رواں ہوجاتا ہے جو نمازوں کے بعد دیر تک قائم رہتا ہے--- حیدر راوی کو خط لکھ کر یہ بھی واضح کرتا ہے کہ میرے لیے کچھ کرو، مجھے واپس بلالو تمہاری کوششوں سے یہ یقیناً ممکن ہوجائے گا، تمہارا یہ احساس کبھی نہ بھولوں گا۔ یہاں نہ دھرتی مجھے جانتی ہے نہ آسمان پہچانتا ہے، یہاں نہ ہسٹری ہے، نہ روایت، نہ ماضی نہ شناخت، یہ عجیب وغریب دیار ہے میرے بھائی--- مہاجرت کے کرب کے ساتھ حیدر اور اس کے ساتھ موتی لال اور آغا شاہد تمام اسی درد کے شکار ہیں۔ خط میں واپسی کی امید، کرب اور درد کی ملی جلی کیفیت تھی کہ فون کی گھنٹی بجتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پڑوسی آغا شاہد فون کر کے یہ اطلاع دیتے ہیں کہ کچھ دیر قبل حیدر نے خودکشی کر لی ہے اور اس کی آخری خواہش تھی کہ اس کی لاش کو وطن لے جا کر دفن کیا جائے، لاش کو وہاں سے لے آنے کے سارے انتظامات ہوچکے ہیں لیکن راوی کی آواز بیٹھ جاتی ہے اور فون پر آواز نہ آنے کا بہانہ پیش کرتے ہوئے فون رکھ دیتا ہے کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ سرکاری کاغذات کی کارروائی میں اتنا طویل

انتظار کون کرے۔

اردو میں نیا افسانہ اپنے ساتھ نئے مسائل لاتا ہے۔ایک گروپ کہتا ہے کہ ذات کے ٹوٹنے کا اور بکھرنے کا عمل پیش کرنا ہے اور ایسے مرحلے میں نت نئے ہیئتی تجربوں سے گزرتا ہے۔ایک اور گروہ قدروں کی شکست وریخت کو اساسی بنائے ہوئے ہے۔ایسی شکست وریخت کے اظہار میں افسانوی طریقۂ اظہار کے تمام تر سانچوں کو کالعدم ٹھہرائے ہوئے ہے گویا نیا افسانہ مواد اور ہیئت کے روایتی سانچے کی توڑ پھوڑ سے عبارت ہو۔کچھ افسانہ نگار کتھاؤں، داستانوں اور اسطور کی طرف مائل ہوئے ہیں اور جدیدیت وجدت طرازی کے علمبردار کہلاتے ہیں۔ان میں اکثر اپنے افسانوں کو علامتی باور کرتے ہیں اور ابہام ان کا مقدّر بناتے ہیں۔ان میں کوئی شق ایسی نہیں ہے جسے ردّ کیا جائے، شفیع جاوید کے افسانے ایسے ہیں جن میں ابہام وتشکیک کی پرتیں بالکل نہیں ہیں بلکہ ایسی علامات ہیں جنھیں قاری بہ آسانی سمجھ لیتا ہے۔ان کا افسانہ ''کہاں ہے ارض وفا'' اس کی واضح مثال ہے جس میں ارضِ وفا یعنی گیا کی یاد میں اپنے محبوب کی یاد میں کھویا ہے اور بازگشت میں کھو جاتا ہے۔اسے یاد آتا ہے کہ محبوب کے بیٹے کو اس نے گود میں اٹھالیا تھا لیکن اس کی ماں کی آواز نہ سن سکا تھا جس کی خواہش لیے وہ اپنے وطن واپس لوٹ جاتا ہے اور انہی یادوں کے سہارے جب کئی زمانے کے بعد اُسے راج گیر کے راستے گیا جانے کا موقع ہاتھ لگا تو اُس کے ذہن میں منظر، پس منظر، بازگشت سب تحلیل ہونے لگتے ہیں۔

مجموعہ ''رات شہر اور میں'' کے اکثر افسانوں میں ماضی کی محبت کو کریدنے کے عمل کو ذہنی خلیج سے تعبیر کیا گیا ہے۔سابقہ کئی افسانوں میں یہ عمل جاری وساری ہے۔اسی طرح افسانہ ''میں، وہ'' ایک ایسے عجیب شخص کا افسانہ ہے جو روز صبح چہل قدمی کرنے پھلواری شریف کے اسٹیشن سے پٹنہ جنکشن کی طرف دیکھتا ہے اور بہت دیر کے بعد پان والے سے پوچھتا ہے آرہ جانے والی ٹرین کب آئے گی---اور وہ گھر کو لوٹ جاتا ہے۔اس افسانہ کا راوی متجسس نظروں سے اُس کی نقل وحرکت کو دیکھتا ہے۔ایک دن راوی کو برداشت نہ ہوا تو اُس نے پوچھ لینے میں ہی عافیت سمجھی کہ آخر ماجرا کیا ہے۔تب وہ چند ایسے سوالات کرتا ہے جس کا جواب راوی نہیں دے سکتا مثلاً:

''بیٹا تم نے تپتی دوپہر میں چٹیل سڑک کے کنارے سائیکل کا پنکچر بنوایا

ہے کبھی؟''

تم نے معصوم، بےغرض، بے ریا لوگوں کو دیکھا ہے؟

تم نے کیا بجلی آنے سے پہلے کی شانتی دیکھی ہے؟

تم نے ایسے لوگوں کو دیکھا ہے کہ پانی کوئی دوسرا پیے اور پیاس تمہارے مٹ جائے؟ ظاہر ہے یہ ایسے سوالات ہیں جو ایک عمر کے ریاض کے متقاضی ہیں۔ اگر تم نے یہ سب نہیں دیکھا تو میری باتوں، میرے جذبات اور احساسات کو نہیں سمجھ سکتے۔

''تم مجھ کو سمجھ ہی نہیں سکتے۔تمہارے پاس کچھ چھوٹ جانے کی یادیں نہیں ہیں۔ بچھڑے ہوئے چہروں کی ریکھائیں تمہاری آنکھوں میں نہیں ہیں۔تم نے لالٹین کے شیشے کو راکھ سے صاف کر کے گرم تپتی ہوئی زمین پر جوٹ کا بورا بچھا کر بیٹھے ہوئے اور لیٹے ہوئے، نیند کو نہ جاننے والی آنکھوں سے سلیٹ پر چکرورتی کے حساب نہیں لگائے ہیں۔لالٹین کے ٹوٹے شیشے کو پرانے پوسٹ کارڈ چپکا کر جوڑنے کا کشٹ کبھی نہیں جھیلا ہوگا۔''(۴۱)

یہ سب بتاتے ہوئے بوڑھے کی پیشانی شکن آلود ہوگئی۔افسانہ نگار نے یہاں یہ نہیں بتایا کہ بوڑھے کے اس حال کی وجہ کیا تھی لیکن ایک قاری سیاق وسباق سے محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا ہے کہ محبت ایسی لازوال شے ہے جس کا مریض ہر شخص ہے خواہ وہ ضعیف ہو، جوان ہو یا نوجوان، جو جوانی کی دہلیز پر قدم رکھ رہا ہو۔

افسانہ ''یہ ریگ رواں'' تصوف کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں سے ایک ہے جس میں افسانہ نگار نے مخدوم شاہ حسینی اور ان سے منسلک بزرگان دین کی نصیحتوں کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔افسانہ میں تین کردار کمال، رضیہ اور ان کا دیور عاصم ہے جو پھلواری شریف قبروں کی زیارت کرنے گئے ہیں۔ ساتھ ہی افسانہ میں 'شاہ ولا' کی گرتی دیواروں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے جہاں ایک طرف تو بڑے ابا کو دل

کا دوسرا دورہ پڑا ہے، ڈاکٹر آئے ہوئے ہیں تو دوسری طرف سکتے بھائی قیمتی پتھروں، زیورات، اشرفیوں اور جائیداد کی تلاش میں مصروف ہیں کہ بڑے ابا کا انتقال ہو اور جائیداد کی تقسیم کردی جائے۔ راوی کو یاد آتا ہے کہ بڑے ابّا کے انتقال کے ساتھ ہی شاہ ولا کا اقبال کیسے اچانک برسات کی بھیگی ہوئی دیوار کی طرح بیٹھ گیا تھا۔ افسانہ کا دوسرا رخ وہ بھی ہے کہ لوگ کیسے بے لوث حضرت مخدوم کے ملفوظات کو دوسری زبانوں میں منتقل کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ جیکسن کا جذبہ ملاحظہ ہو:

> ''یہ جذبۂ محبت تھا اور میرے یقین کی طاقت تھی کہ میں نے ایک بہت ہی بڑا اور اہم اسکالرشپ چھوڑ کر یہ راہِ خدا اختیار کیا جب کہ مجھ سے پیچھے کے پنچوں پر بیٹھنے والے لوگوں کے پاس آج گاڑیاں بھی ہیں اور گھر بھی ہیں لیکن میں ہزاروں میل کا سفر طے کر کے آپ کے درمیان آج یہاں کھڑا ہوں اور بہار شریف، راجگیر اور منیر شریف کی خاک میں مقدس کفِ پا کی تلاش میں سرگرداں ہوں کیوں کہ منطق کے کورس اور حسابوں کے کلاس کو میں بہت پیچھے چھوڑ آیا ہوں اور حضرت مخدوم کے ملفوظات کے ترجموں میں مصروف ہوں۔'' (۴۲)

کچھ لوگ بغیر منافع کے ایسے کام کرتے ہیں جن سے لوگوں کو لگتا ہے کہ وہ فضول کام کر رہے ہیں جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ان کا کام صبر آزما ہونے کے ساتھ دل کو طمانیت بخشنے والا ہوتا ہے۔ اس افسانے میں عاصم کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جس نے باہر کے ملکوں کی خاک چھانی ہے اور ہر بات کو ایک ڈائری میں نوٹ کرتا ہے اور اس نے شادی نہیں کی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ بھی جیکسن کی راہ پر چل نکلنے پر آمادہ ہے۔

پانی کی قلت وافادیت کے موضوع پر ہمارے یہاں کئی تخلیقات سامنے ہیں اور ان میں یہ اندیشہ ظاہر کیا گیا ہے کہ اکیسویں صدی میں پانی کے لیے تیسری عالمی جنگ بھی ہوسکتی ہے۔ اس افسانہ ''میگھ! یا مولیٰ'' کا ماحول وحشت زدہ ہے، لوگوں نے سڑک کو جام کیا ہوا ہے اور ایک کردار کہتا ہے کہ ''اکال سے ہماری بڑی پرانی جان پہچان ہے، یوں سمجھیے جب ہم نے آنکھ کھولی ہے تب ہی سے اب تک نو بار اکال دیکھ لیا ہے۔ بھاشن کا دور جاری ہے اور لوگ آزادی کو گروی رکھنے اور بھاشن سے شاسن چلانے کی بات

کرر ہے ہیں۔ کچھ ہاسٹل کے طلبہ نے ٹائر جلا کر سڑک جام کر دی ہے اور کہا ہے پانی نہیں ملا تو آگ جلانی ہی پڑے گی۔ ہم ایسے ملک کی پیداوار ہیں جہاں پانی کے لیے آگ اور آگ کے لیے پانی کا استعمال کرتے ہیں۔ اس افسانے میں پورے بہار کا نقشا کھینچا گیا ہے۔ کاظمی بھی اپنے شہر جمشید پور میں پانی کی قلت کا حال کچھ یوں بیان کرتا ہے:

''کیسے دن تھے وہ؟ کتنا کٹھن تھا سب کچھ، میری بیوی کنویں کے منڈیر سے کان لگا کر ادھ کھلی آنکھوں سے سوتی تھی اور رات کے پچھلے پہر جب پانی بوند بوند کنویں کی تہہ میں سرسراتا تھا تو خوشی سے اس کی آنکھ کھل جاتی تھی، جیسے اس کی چھاتی میں پہلونٹی کے بچے کے لیے دودھ اتر رہا ہو۔ بوند بوند کر کے۔ پانی کی چاپ سننا صرف اسی کو آتا تھا۔ گھر کے سب لوگ سوئے ہوئے تھے اور وہ سورج نکلنے تک لوٹا، لوٹا، ڈول، ڈول چلّو چلّو پانی چھانتی رہتی تھی۔''[۴۳]

پانی کی اہمیت کا اندازہ کاظمی کی اہلیہ کے کارناموں سے صحیح طور پر لگایا جا سکتا ہے۔ یہ آج کا بھی مسئلہ ہے کہ لوگ پانی کے لیے اپنے مسکن چھوڑنے پر مجبور ہیں، گھنٹوں قطار لگا کر ایک بالٹی یا ایک جار پانی لینے کے لیے مجبور ہیں جب کہ پانی سے تمام چیزیں ممکن ہوسکتی ہیں، کھانا بنانا ہو، نہانا ہو یا دوسرے کام ہوں۔ اس لیے کاظمی نے کہا تھا کہ میری بات یاد رکھو، اکیسویں صدی کے شروع ہی میں پانی کی کمی کی وجہ سے تیسری عالمی جنگ شروع ہوسکتی ہے۔ یہ خوشحالی کی دوڑ کے لیے ہم نے اپنی زمین کو جو روند ڈالا ہے نا اس کا نتیجہ تو ہمارے سامنے آنے ہی والا ہے، جنگل کٹ گئے، مٹی دھول بن کر اڑ گئی، ہماری زمین کی سبز چادر غائب ہوگئی، ہم نے بھری تھالی میں لات مار دی تو گناہ تو ہونا ہی ہے اور بھگتے گی ہماری اگلی نسل--- آج سے پندرہ سال قبل لکھے گئے افسانہ کو آج ہم ہو بہو محسوس کر رہے ہیں کہ اتنے کم عرصے میں کیا سے کیا ہوگیا ہے اور آئندہ بیس پچاس سالوں میں کیا ہوگا اور ہماری قوم کے رہنما کس طرح کا ردّعمل ظاہر کریں گے۔ اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔

ایک فنکار کے لیے یہ بات زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ وہ لوگوں کے بیچ میں رہتے ہوئے بھی تنہا رہتا

ہے اور تنہائی، اس کی سب سے بہترین ساتھی ہوتی ہے کیوں کہ کہا گیا ہے کہ تنہائی تخلیق کی ماں ہوتی ہے اور ایک تخلیق کار کو جب تنہائی میسر ہوتی ہے تو وہ اس کی زندگی کا خوشگوار لمحہ ہوتا ہے۔ شفیع جاوید کا افسانہ ''جو یوں ہوتا'' میں اسی بات کی طرف اشارہ ہے۔ افسانے کا راوی کمار ایک تخلیق کار ہے اور وہ تنہا رہنا زیادہ پسند کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کی بیوی اس سے علاحدگی اختیار کر لیتی ہے۔ اس کی شخصیت خرابے میں تبدیل ہوئی۔ اس کا پہلا زینہ تھا سوچنے کی عادت، جس نے اُس کو گوشہ نشیں کر دیا۔ لوگ، دوست احباب دور ہوتے گئے اور اس کی تنہائی دونی ہوتی گئی اور اس کی آنکھوں کے حلقے بڑھتے گئے وہ اپنے بچوں کا شفیق باپ تھا لیکن بچے اپنی ماں کے ساتھ چلے گئے کیوں کہ وہ اپنی شفقت کا اظہار کبھی نہ کر سکا۔ اپنے والدین کے لیے وہ ناشکر گزار کہلایا اور دوستوں نے اسے نرگسیت کا شکار کہہ کر رد کر دیا اور ان ساری خرابیوں کے باوجود اس نے جو کچھ لکھا وہ پبلشروں کے پلّے ہی نہیں پڑا۔ اس لیے نرم گفتاری کے ساتھ وہ دوسرے لکھنے والوں کی طرف چلے گئے۔ کمار کی دلچسپی کا سامان کچھ بھی نہ تھا، وہ تو زمانے سے نظریں چرانے لگا۔ جس سے بدظن ہو کر کویتا نے کچھ اس طرح کا ردّ عمل ظاہر کیا تھا:

> ''کہاں ہے وہ آدرش جس کے سبز باغ دکھا رہے تھے، تم نے اس بچی کا تذکرہ کیوں نہیں کیا جسے دوا نہیں ملی اور وہ مرگئی، تم نے اس سائنس داں کا واقعہ کیوں نہیں بتایا جس نے نوکری نہیں ملنے کی وجہ سے خودکشی کر لی، تم نے اس ماں کا ریفرنس کیوں نہیں رکھا جس نے اپنے شوہر کی ترقی کے لیے خود کو کسی اور کے سپرد کر دیا، تم جانتی ہو عورتیں ہمارے یہاں کس طرح جلائی جاتی ہیں۔''[۴۴]

ظاہر ہے ایسی باتوں کا جواب راوی یعنی کمار کے پاس نہیں ہے لیکن پھر بھی وہ اپنی بات کو دلیل سے ثابت کرنے کے لیے کچھ باتیں کہتا ہے جس کا اثر کچھ نہیں ہوتا۔ مجموعی طور پر یہ ایک فنکار کی داخلی زندگی اور خارجی زندگی کے تضادات کا افسانہ ہے جس میں مایوسی، نرگسیت اور تنہائی کے کرب کا توانا اظہار ملتا ہے۔

شفیع جاوید کے افسانوں کا پانچواں اور آخری مجموعہ بادبان کے ٹکڑے کے عنوان سے ۲۰۱۳ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی سے شائع ہوا جس میں مجموعی طور پر سترہ افسانے شامل ہیں۔ ساتھ ہی 'حنا

سرِ ناخن' کے عنوان سے وہاب اشرفی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین اورظہیر صدیقی کی ایک نظم شامل ہے۔ اس سے قبل ان کے چار افسانوی مجموعے 'دائرے سے باہر'، 'کھلی جو آنکھ'، 'تعریف اس خدا کی'، 'رات شہر اور میں' اشاعت سے ہمکنار ہو کر مقبول خاص وعام ہو چکے ہیں۔ اردو ادب کا المیہ یہ ہے کہ جینوین فنکار پر کم کم ہی لکھا جاتا ہے اور یہی بات شفیع جاوید کی بابت کہی جا سکتی ہے۔ ان کے حوالے سے کم مضامین لکھے گئے ہیں اور اکثر کی تعداد تو ایسی ہے جن میں دو معین افسانوں پر بات کر کے سرسری طور پر گزر جایا گیا ہے جب کہ شفیع جاوید کے افسانے ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کے متقاضی ہیں۔ ان کے معاصرین میں اقبال مجید، جوگندر پال، احمد یوسف، رتن سنگھ اور کلام حیدری جیسے لوگوں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے کی پہلی کہانی ''بادبان کے ٹکڑے'' Nostelgia یعنی شدید یادِ ماضی کی کہانی ہے جہاں راوی ایک خاص مقام پر آ کر ٹھہر گیا ہے۔ پہلے دوسرے لوگ اس کے محتاج ہوتے تھے، اب وہ دوسروں کا محتاج ہو گیا ہے۔ اسے سفری کہانی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایک سفر کے دوران پیش آ رہے حالات و واقعات کو راوی نے اپنی یادوں کے سہارے اپنی پوری زندگی کے خوشی و غم کے لمحات کو ایک انمول تحفے اور یادوں کی صورت میں قاری کے دل میں نقش کرنے کی سعی کی ہے اور کہانی کی شروعات کچھ اس طرح سے ہوتی ہے۔ بہت دن ہوئے ایک مسافر نے کارواں سرائے کے بند دروازے پر بے حد سیاہ سناٹی رات میں دستک دے کر اونچی آواز میں پکارا تھا:

> ''دروازہ کھول دو میرے بھائی۔ میں بے کارواں ہوں، جانے سب
> کہاں چلے گئے، پیچھے رہ گئے یا آگے چلے گئے، بس آج کی رات بسر
> کر لینے دو، بہت تاریکی ہے، کل میں کوچ کر جاؤں گا۔''[۴۵]

یہ دراصل راوی ہی ہے جس نے اپنی شناخت کھو دی ہے اور اس کی پہچان مشکل سے مل پا رہی ہے، کیوں کہ جس کارواں کے ساتھ وہ سفر کر رہا ہے وہاں اس کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہے بلکہ دوسروں کے اشارے پر اس کی زندگی کا دارومدار ہے۔ یہاں راوی نے ایسے وقت کا ذکر کیا ہے جب اپنا ہی سایہ مہربان نہیں ہوتا ہر طرف سے طعنے سننے کو ملتے ہیں گویا یہ افسانہ زندگی کے نشیب و فراز کو واضح کرتا ہے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ ''تعزیت'' احساس زیاں کا افسانہ ہے ساتھ ہی انسانیت کے ختم ہونے کا نوحہ ہے۔ کہانی دو طرف آگے بڑھتی ہے۔ ایک طرف شہر کا عالم یہ ہے کہ شہریوں کے اندر خوف، ان کے وجود

کا حصہ بن گیا ہے اور غروب آفتاب کے فوراً بعد ہی لوگ اپنے اپنے گھروں میں دبک جایا کرتے ہیں اور بچوں کو سخت ہدایت ہے کہ اندھیرا ہونے سے قبل ہی گھر میں داخل ہو جایا کریں تو دوسری طرف ایسے ہی ماحول میں ایک بزرگ شخص کا دروازے پر دستک دینا گھر والوں کو اس شش و پنج میں ڈالتا ہے کہ کوئی شخص بھیس بدل کر جائیداد لوٹ کر نہ چلا جائے اور وہ کفِ افسوس ملتے رہ جائیں۔ میاں بیوی آپس میں مشورہ کر کے دروازہ کھولتے ہیں اور سارا کام اللہ کے سپرد چھوڑتے ہیں، لیکن بیگم ہمیشہ یہ احساس دلاتی رہتی ہیں کہ ذرا بھی بے توجہی نہ برتی جائے۔ باتوں باتوں میں معلوم ہوتا ہے کہ مسافر جن کا نام محمد علی ہے اور میز بان کے والد نے ساری زندگی ایک ساتھ گزاری ہے۔ مہمان نے تعلیم حاصل کرنے کے بعد لندن میں ملازمت اختیار کی اور والد یعنی اپنے دوست کے جنازے میں شامل نہ ہو سکے لہٰذا انھوں نے آج کے دن آنے کا فیصلہ کیا اور سیتا مڑھی سے اپنے دوست کی تعزیت کے لیے یہاں آن پہنچے۔ تو خوف و دہشت کا عالم یہ ہے کہ میاں بیوی اور بچوں نے جاگتے ہوئے رات کاٹی۔ یہ باتیں انسان کی مطلب پرستی، انسانیت کے ختم ہونے اور تہذیب کے مٹنے کی طرف اشارہ کرتی ہیں تو دوسری طرف وہ مہمان اپنے دوست کے رشتے داروں کو بالکل اپنا عزیز سمجھتا ہے اور بچوں کے لئے ڈھیر سارے کپڑے، بہو کے لیے زیورات خرید کر انسان دوستی کا ثبوت دیتا ہے۔ لیکن پھر بھی انھیں یہ وسوسہ آخر وقت تک لگا رہتا ہے کہ وہ شخص ان کا گھر لوٹ نہ لے لیکن وہ شخص اپنے دوست کی تعریف کچھ اس طرح سے کرتا ہے:

> ''تمہارا باپ لکھتا بہت اچھا تھا لیکن اُس کو سمجھنے اور پڑھنے والے بہت کم تھے لیکن جن کا ذہن واقعی کچھ تھا وہ اس کو بہت پسند کرتے تھے۔ ناقد اُسے اکثر نظر انداز کر جاتے تھے تو وہ صرف مسکرا کر رہ جاتا تھا اور کہتا تھا یار علی ادب تو وہ ہوتا ہے کہ ماچس کی ایک تیلی جب جلاؤ تو تخلیق کے شیش محل میں ہزاروں چراغ جل اٹھیں۔ یہ عقل کے کورے کیا جانیں کہ افسانہ لکھنا کتنا مشکل فن ہے کہ جیسے صرف ایک لکیر سے کوئی پوری شبیہہ بنا دے۔''[۴۶]

مہمان نے جاتے ہوئے ایئر پورٹ پر کہا کہ گو کہ اب کوئی بے غرض نہ ملتا ہے نہ ملاتا ہے، نہ آتا ہے

نہ جاتا ہے، نہ خیریت پوچھتا ہے، نہ سلام کا جواب دیتا ہے پھر بھی کہیں نہ کہیں محبت کی کوئی نہ کوئی شمع ضرور روشن ہوا کرتی ہے شاید دنیا اب بھی اسی محبت کی وجہ سے قائم ہے لہٰذا تم سب بھی دلّی آکر ہمارے بچوں سے ملتے ملاتے رہو گے تو میرے بچے بھی تمہیں اجنبی رہزن سمجھ کر رات بھر وسوسوں میں مبتلا نہیں رہیں گے۔ یعنی وہ دوراندیشی کو سمجھتے ہوئے اشارے کنایے میں ساری باتیں کہہ جاتا ہے اور اس میں یہ بیان بھی ہے کہ شہری زندگی میں ایک دوسرے سے جو اعتبار اٹھ گیا ہے، اس کی وجہ شاید نئی فیملی پلاننگ کا سرا ہو۔

شفیع جاوید کا افسانہ ''وہ صدا، وہ دستک'' ایک مشترکہ تہذیب کو پیش کرتے ہوئے ان پرانی یادداشتوں کی بھی وضاحت کرتا ہے جن سے آج کا مصروف ترین انسان نابلد ہے کیوں کہ آج کا مصروف زدہ شخص معاشرے سے کٹ کر ایک کمرہ میں محیط ہو گیا ہے، اس کے اندر نفرت کا زہر گھول دیا گیا ہے اور اُسے صرف اس بات سے غرض ہے کہ وہ کس ترکیب سے پیسے کمائے اور امیر سے امیر ترین بن جائے کیوں کہ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد بس یہی ہے جس کی طرف اکبر الہ آبادی نے واضح طور اشارہ کیا ہے:

کیا کہیں اصحاب کارِ نمایاں کر گئے　　بی اے کیا، نوکری ملی، پنشن لیے اور مر گئے

یہی المیہ اکیسویں صدی کے ایک آدمی کا ہے جو نہ بھرپور زندگی گزار سکتا ہے اور نہ ہی لوگوں کے رشتے ناطے نبھانے کی قدرت رکھتا ہے لیکن اس کہانی کا کردار پرانی وضع قطع کا ہے جسے اس بات کی فکر لاحق ہو رہی ہے کہ جو لمحے بچپن میں اس نے گزارے تھے یا جہاں جوانی کی یادیں تازہ تھیں، ان جگہوں کی شناخت کیسے مٹ گئی ہے، اسے وہ جگہ یا یہ کہہ لیں کہ آبائی وطن کے نقش نہیں مل رہے ہیں کہ انھیں یاد کر کے وہ دل کے غبار کو کم کر سکے۔ باپ اور بیٹے اپنی جائیداد ڈھونتے ہیں لیکن وہ زمین انھیں نہیں ملتی۔ وہ ایسی جائیداد جس سے ضعیف شخص کی بیوی کی یادیں جڑی ہوئی ہیں۔ اور ایسے وقت میں جب بزرگ آدمی کا آخری سہارا بھی اُسے چھوڑ دے وہی کیفیت اس کردار کے ساتھ ہوتی ہے۔

افسانہ 'بھنور اور چراغِ دل'' میں راوی کی بہار یہ زندگی ویرانی میں اس لیے بدل چکی ہے کہ بڑھاپے کی آخری امید اُس کی بیوی داغ مفارقت دے جاتی ہے۔ لوگ اُسے دلاسے دیتے ہیں لیکن ان کے پاس دلاسہ کے علاوہ کچھ بھی تو نہیں ہے بلکہ دلاسہ دینا اُن کا اخلاقی فرض ہے کیوں کہ اُسے یاد ہے کہ عینی آپا نے کہا تھا کہ بہار ہو کہ خزاں، حسن سریع الزوال ہے۔ اس کے بعد راوی شانی کی لطیف ملاقات کو

یاد کرتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

''اس کے ملنے کے بعد مجھے لگا تھا کہ زندگی کے معنی مجھے مل گئے ہیں۔ لگا میں نے پہلی بار کسی دمکتے ہوئے ستارے کو دیکھا ہے۔ مسکرا لینے کے بعد بھی اس کا تبسم آنکھوں میں باقی رہ جاتا تھا جیسے بھور کی چاندنی، سائے کی طرح اس کا تبسم بھی اس کے ساتھ چلتا تھا۔ وہ خوشبوؤں کا ہالہ تھی، ویسا کہ کبھی خوشبوؤں کو بھی پی لینے کو جی چاہتا ہے۔'' [۲۷]

یاد ماضی، شفیع جاوید کے افسانوں کا دلچسپ پہلو ہے اور زیر نظر مجموعے میں اکثر کہانیاں اس زمرے میں رکھی جاسکتی ہیں کیوں کہ فن کار عمر کی اس منزل پر پہنچ چکا ہے جہاں اُسے پرانی یادوں، ٹوٹتے اور بکھرتے رشتوں کی بازگشت ہی سنائی دیتی ہے۔ اس لیے یہ مجموعہ ایسے جذبات واحساسات سے مملو ہے۔

''غبار شیشۂ ساعت'' ایک ایسی نوعمر لڑکی کشنی کی کہانی ہے جس کی بچپن میں شادی ہوگئی تھی، اسے ایک عمر رسیدہ شخص کے پلے باندھ دیا گیا تھا۔ جلد ہی حاملہ ہوگئی اور جب مردہ بچہ پیدا ہوا تو شوہر اُسے چھوڑ کر بھاگ گیا اور لوگ اُسے جادوگرنی اور ڈائن تصور کرنے لگے۔ ایسے میں ایک عورت نے اسے سہارا دیا اور تو وہ اس فیملی سے مانوس ہو جاتی ہے۔ ایسے ہی پاگل شخص کا ایک افسانہ شاہد اختر کا 'مٹرو' ہے جس میں راوی گری ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے اور یہاں بھی یہی صورتحال ہے۔ اس کہانی کا اصل راوی کشنی سے دور بھاگتا ہے۔ اُسے نفرت اُس وقت ہوتی ہے جب وہ مالک کو صاحب جی کہہ کر پکارتی ہے۔ اسے اس لفظ سے سخت اعتراض ہے کیوں کہ زمینداروں نے کسانوں کا بہت استحصال کیا تھا اور وہ لوگ انھیں صاحب جی کہہ کر پکارتے تھے۔ راوی کی بیوی اُسے ہنر سکھانا چاہتی ہے اور اس کا جواز یہ پیش کرتی ہے کہ اس کا شوہر تو اسے چھوڑ کر بھاگ گیا، ماں باپ نے شادی تو کردی لیکن وہ بھی اس سے الگ رہے ہیں۔ محلے والوں نے اس کا بائیکاٹ کر رکھا ہے۔ ایسے میں اگر وہ خود اپنے پاؤں پر کھڑی نہ ہوئی اور چار پیسے کمانے کے لائق نہ ہوئی تو اس سے زیادہ بری بات اور کیا ہوسکتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ خالص دیہاتی افسانہ ہے جہاں ایک طرف توہمات ہیں اور دوسری طرف کم عمری میں شادی کے نتائج ہیں۔ ایسے میں تعلیم گاؤں تک نہ پہونچی تو گاؤں میں بدامنی اور بے راہ روی پھیلے گی اور ہمارا معاشرہ تباہ ہو جائے گا۔

اس افسانہ کا دوسرا پہلو یہ بھی کہ فنکار نے کشنی کی راوی سے بے نام محبت کا نقشہ بھی نہایت فنکارانہ انداز میں کھینچا ہے۔ شفیع جاوید کی کم و بیش کوئی تخلیق ایسی نہیں ہے جو آنسوؤں سے بھیگی ہوئی نہ ہو۔ ان کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سبھی کی آنکھیں کسی نہ کسی وقت نم ہوتی ہیں لیکن راوی کی زندگی خوشک ہو چکی ہے۔ اس کے پاس صرف زمانۂ گذشتہ اور موجودہ زمانہ کی ریت ہے اور یہی ریت اسے زندگی کے قریب تر لے جاتی ہے لیکن شرابِ زندگی کا وہ پھر بھی متلاشی رہتا ہے۔ مذکورہ افسانہ میں جس طرح کشنی راوی کے پیچھے دوڑتی ہے جو اس کی زندگی کی پہلی اور شاید آخری محبت ہے حالانکہ اسے اچھی طرح پتہ ہوگا کہ کسی کا رومال صرف رومال ہے، کسی کا ہاتھ نہیں۔

جدید ٹکنالوجی کے دور میں جہاں بہت ساری چیزوں نے بلندیوں کو چھوا وہیں دوسری جانب پرانی اقدار کا بھی خاتمہ ہوا، رشتے ناطے چھوٹ گئے، غیر درسی کتابوں کو پڑھنے کے بجائے ان کی جگہ موبائل، کمپیوٹر اور ٹی وی نے لے لی۔ کتابوں کی جگہ ای کتابوں نے لے لی۔ جہاں کتابوں کا لمس کرنے کا الگ ذائقہ تھا، وہ ختم ہو گیا اور سب سے بڑا مسئلہ کتابوں کے رکھنے کا آ گیا ہے اور یہی وہ مسئلہ ہے جس کو بنیاد بنا کر شفیع جاوید نے افسانہ ''آخرکار'' میں ان تمام مسائل کو بیان کیا ہے۔ اس افسانے میں کئی کردار ہیں جو اس مسئلے سے نبرد آزما ہیں اور تنہائی کو دور کرنے کے لیے کتابوں کا سہارا لیتے ہیں لیکن ان کے بچے اس بات کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ انھیں نہیں پتا کہ جسے کتابیں پڑھنے کا روگ لگ جائے اسے ان کے بغیر چین میسر نہیں ہوتا۔ جب علیم کی ملاقات خالد سے ہوتی ہے تو اپنی بیتی باتوں کو اس طرح سے بیان کرتے ہیں کہ میرا بیٹا، مجھ سے بالکل مختلف ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ جو کتابیں اور اخبار آپ پڑھتے ہیں، ان کا کیا حاصل ہے تو وہ یہ بھی بتانے سے قاصر ہے کہ بیٹا! تمہاری والدہ کی موت کے بعد یہ کتابیں ہی تو میری تنہائی کی ساتھی ہیں، انھوں نے ہی تو مجھے سنبھال رکھا ہے۔ اگر میں نے کتابوں کا سہارا نہ لیا ہوتا اور دوسری صورتیں اختیار کر لیتا تو اب تک تمہاری نئی ماں اس گھر میں آ گئی ہوتی ---لیکن نئے زمانے کے لڑکوں کو ان محسوسات سے کیا واسطہ۔ راوی کو بے ترتیب کتابیں رکھنے کے لیے بک شیلف کی ضرورت پڑتی ہے تو وہ مارکیٹ کی طرف نکلتا ہے۔ اسے بڑی دشواری ہوتی ہے کہ کوئی اس لفظ کو سمجھنے والا نہیں ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ کسی اینٹک کی دکان میں یا پھر کسی کباڑی کے یہاں تلاش کیجیے۔ اُس کی ملاقات ایک دوکان کے مالک

سومین بنرجی سے ہوتی ہے۔ وہ بھی اسی غم کا مارا ہوا ہے۔ وہ کلکتہ کو چھوڑ کر بہار آ گیا ہے وہاں اُس کی ایک خوبصورت کتابوں کی دکان تھی لیکن وقت اور حالات نے کتابوں کے خریدار کو کم کر دیا اور اُس نے پلاسٹک کی دوکان کھول لی۔ اسی دوکان میں اس کی ملاقات مشرا جی سے بھی ہوتی ہے۔ وہ بھی اسی غم کا مارا ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''یہ روگ ہمیں بھی لگا ہوا تھا، یوں سمجھیے پچاس برسوں کا چکر رہا لیکن جب ہم نے محسوس کر لیا کہ میرے گھر میں بچوں نے میری کتابوں کے لیے کوئی جگہ نہ چھوڑی اور کونے کترے میں جو کچھ بچ رہا تھا، ہم اس کی گرد بھی جھاڑنے کے لائق نہ رہ گئے، تو پھر میں نے بڑے جتن سے جمع کی ہوئی کتابوں کو مختلف محلوں کی لائبریریوں کو دے دیا اور جو بچ گئیں انھیں فٹ پاتھ پر پرانی کتابوں کے بیچنے والوں کو دے دیا۔'' ۴۸؎

تینوں حضرات عشقِ کتاب کے بیمار ہیں اور وہ تمام وقت اسی کرب میں مبتلا ہیں کہ ان کی کتابوں کا بعد میں کیا ہوگا۔ افسانہ ''خواب نگر کے باہر'' ماضی کی یادوں پر مشتمل ہے۔ راوی خود تو پٹنہ کا رہنے والا ہے لیکن جب وہ کلکتہ جاتا ہے تو اُس کی پرانی یادیں تازہ ہو جاتی ہیں اور جب اُس کی ملاقات سانتا کلاز سے ہوتی ہے تو وہ اس سے مجبوری کا سبب پوچھتا ہے تو راوی کو معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کا غم ایک ہے۔

افسانہ ''بھولے بسرے گیت'' ایک ایسے سید کی کہانی ہے جو ایک باوقار، حلیم اور شریف انسان ہے لیکن ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد اُس پر کیا گزرتی ہے، اسی کا بیان ہے۔ سید عزیز احمد کو ڈائرکٹر جنرل کے عہدے سے سبکدوش ہوئے دس سال کا عرصہ گزر گیا تھا۔ سب سے پہلے آفس کے لوگ یہ بھولے کہ وہ کبھی ڈائرکٹر جنرل تھے، پھر لوگوں نے یہ بھی بھلا دیا کہ وہ سیدزادے بھی تھے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ عزیز احمد ایک شریف النفس آدمی تھے۔ کبھی رشوت نہ لی اور نہ کبھی دروغ گوئی سے کام لیا۔ جب بھی تنہا ہوتے تو ماضی کی پارینہ کتاب کھل کر سامنے آ جاتی۔ خاص طور سے اپنی وجاہت، رتبہ اور عہدہ انھیں پرانی فلموں کی طرح بڑی خاموشی سے دیکھا کرتے۔ کبھی زیادہ ہی زندگی سے عاجز آتے تو زندگی اور موت کے فلسفے کے متعلق سوچنے لگتے:

''سانسوں کا آنا اور چلا جانا بس، یہ ہی نا اور اتنے ہی کے لیے ہمالیہ سے
کنیا کماری تک آدمی دوڑتا، ہانپتا، مارتا، کاٹتا رہ جاتا ہے۔انھوں نے
خود سے کہا، زندگی کی کیا کہتے ہو کیا پوچھتے ہو، نماز جنازہ کی اذان
نہیں ہوتی ، اذان تو بہ وقت پیدائش ہی ہوجاتی ہے اور اذان اور
جماعت کا وقفہ؟ ہے اور کبھی نہیں ہے، تو بس اتنی ہی زندگی ہے۔اچھے
وقت کا کیا ہے، ابھی ہے ابھی نہیں ہے، منٹوں میں تاریخ بنا دیتا ہے،
منٹوں میں غائب کردیتا ہے۔''۹۴؎

گویا عزیز احمد نفسیاتی مریض تھے اور جب انھیں اپنی شکست کا احساس ہوتا تو وہ ماضی کی یادوں میں کھوکر اپنا غم غلط کرنے کی کوشش کیا کرتے تھے۔اس کے علاوہ اُن کے پاس کوئی چارہ نہیں تھا۔ بیوی کے طعنے، بچوں کی باتیں اور پوتوں کا روّیہ انھیں اندر سے مضمحل کرتا۔ وہ کچھ نہ کرسکتے بلکہ انھوں نے ہمیشہ ایمانداری کا ساتھ دیا اور اسی حالت میں ان کی موت واقع ہوگئی۔

شفیع جاوید محبت، ناکامی، ہجر و وصال کے افسانے لکھتے ہیں۔ یہ ایسے موضوعات ہیں جن کا حوالہ بار بار آتا ہے۔زندگی یا وقت کی گردش اور لحہ در لحہ وقت کے گذرنے کا بیان، ایسے افسانوں میں اس کا حوالہ بار بار آنے کی وجہ سے جو گہرائی انھیں نصیب ہوئی ہے وہ شاید کسی دوسرے فنکار کے حصے میں نہیں آئی۔افسانہ'' بازگشت'' بھی وراثت کے کھونے کا نوحہ بیان کرتا ہے جسے دوسرے لفظوں میں بیان کریں تو کہا جائے گا کہ خاندانی وقار، کھوئی ہوئی عزت کی بازیافت کا افسانہ ہے جہاں باپ اپنے پڑھے لکھے بیٹے کو دوسرے خاندان میں شادی کے لیے اسی لیے راضی کرواتا ہے کہ اُن کی کھوئی ہوئی عزت وثروت واپس آجائے۔وہ اپنے بیٹے سے یہ کہتا بھی ہے کہ تمھیں کیا پتہ کہ ڈھالہ کوٹھی ہمارے لیے کیا اہمیت رکھتی ہے۔وہ ایسی جگہ ہے جہاں آج بھی میرے دادا کی قبر موجود ہے۔ جہاں ہمارا وقار، ہماری شناخت دفن ہے۔تمھیں کیا پتا کہ دادا مرحوم کو جب شہر میں مچھر ستاتے تھے تو رات کو وہ اسی کوٹھی میں سکون پاتے تھے، وہ ہماری وراثت کی آخری نشانی ہے، یہ بھی ہمارے ہاتھ سے نکل گئی تو ہم کہیں کے نہیں رہیں گے۔ بہ قول لطف الرحمٰن:

''شفیع جاوید کی سائیکی میں انسانی المیوں کی کتنی صدیاں روپوش ہیں،

ان کا اندازہ تو ممکن نہیں، لیکن ان کی بیشتر کہانیاں کسی نہ کسی سطح پر ان
مظالم اور ان المیوں کی خونیں داستانوں کی حیثیت رکھتی ہیں جو خاص
طور پر پچھلی صدیوں میں رونما ہوئے۔ لیکن اس کے لیے بین السطور
میں پڑھنا ہوگا۔''۵۰؎

اسی طرح ''وہ ایک رات'' بازیافت کا افسانہ ہے۔ کہانی رقص وسرور سے شروع ہو کر حزن وملال پر ختم ہوتی ہے۔ راوی ایک ایسی محفل میں پہنچتا ہے جہاں پچاس کے لپیٹے کی عورت اپنے رقص میں مگن ہے، اسے یہ بالکل بھی احساس نہیں کہ ناظرین کی تعداد بھی ہے۔ وہ رقاصہ نیم عریاں اور جسم وجاں کی تلاش میں سرگرداں ہے، اسے اپنی بازیافت کے عمل سے گزرنا ہے لیکن راوی اس رات عجیب وغریب خواب دیکھتا ہے جہاں وہ خود اس عمل سے گزرنے کے درپے ہے۔ اس کا محبوب کہتا ہے کہ تم ٹھیک ہی کہتے ہو کہ سمبندھوں کا سکھ تیاگ میں ہے لیکن ہرندی کا یہ خواب ہوتا ہے کہ وہ سمندر چھولے، الوپ ہو جائے اس وسعت میں، کیا بتاؤں تمہارے بغیر میری کوئی گتی نہیں۔ میری کوئی متی نہیں۔ میری دَشا اور دِشا سب کھو جاتی ہیں جادو۔ کس اور جاؤں کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔'' اب راوی کو بیس سال پرانی بات یاد آنے لگی ہے، وہ سب کچھ سمجھتے ہوئے اس بات کی تصدیق کرتا ہے کہ الہ آباد میں اس کا محبوب ہے اور اس کی یاد داشت واپس آنے لگتی ہے۔

افسانہ ''بولنے والی مورتی'' میں شفیع جاوید نے عہدِ حاضر کے جدید مسائل کو بیان کیا ہے۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن پر یہ تأثر ابھرتا ہے کہ اس معاشرے میں ایک عورت اگر خود کو قائم رکھنے کی چاہت رکھتی ہے تو وہ مرد کے لئے عیش وعشرت کا سامان بن کر ہی خود کو قائم کر سکتی ہے۔ عہد جدید جس طرح پرنٹ میڈیا اور سوشل میڈیا نے ترقی کی ہے اس نے انسان کی زندگی کو نہایت تیز رفتار لیکن بالکل شوپیس بنا دیا ہے، ماڈرنائی زیشن کے اس دور میں قدیم تہذیب کی جگہ اب جدید طرزِ فکر نے لے لی ہے، یہی وجہ ہے کہ پرانی قدریں پامال ہو رہی ہیں، انٹرنیٹ اور نت نئے فیشن کی اس دنیا میں ہر چیز مصنوعی معلوم ہوتی ہے، قدیم تہذیب کے مٹنے کا اثر سینما نے بھی قبول کیا ہے اور پرانی سبق آموز فلموں کی جگہ اب ''ٹائی ٹینک'' اور ''چائینا گیٹ'' جیسی جدید طرز پر مبنی فلموں نے لے لی ہے۔ نتیجتاً آج کا سینما بھی سنجیدہ

مسائل کو پیش کرنے کے بجائے جسم کی نمائش تک محدود ہے۔ معاصر زندگی جو ٹی وی اور اخبارات میں نظر آتی ہے اس درجہ بے شرم ہے کہ راوی کسی بھی حال میں اسے اپنی داخلی زندگی میں قبول نہیں کرسکتا۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ ظاہری زندگی میں اب کچھ باقی نہیں رہا۔

''موسم، خاک، ہوا'' ایک مشتعل محبت اور بعد کی بدنصیبی کا نوحہ ہے۔ ایک طرف وہ ماضی کو دیکھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ کبھی ایک دوسرے سے جدا نہ ہوں گے لیکن بعد میں خاموشی کی دیوار اُن کے مابین حائل ہوگئی کبھی ایسا بھی تھا کہ روشنیوں میں بغیر دیکھے اور تاریکیوں میں بغیر چھوئے بھی وہ ایک دوسرے کو محسوس کر لیتے تھے۔ کوئی بے نام سی حس کا لاسلکی نظام کام کرتا تھا جو انھیں ایک دوسرے باخبر کر دیتا تھا لیکن آج وہ حس گویا مرچکی ہے بس ایک تلخ حقیقت ہے جو اُن دونوں کے درمیان موجود ہے۔

افسانہ ''اندھیرے کا سانپ'' غربت وافلاس، مظلومیت اور اس کے نتیجے میں دہشت گردی کا افسانہ ہے۔ غربت کے نتیجے میں اور تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود بے روزگاری ہے، وہ بعد میں بھیانک روپ اختیار کر جاتا ہے اور لوگ کہتے ہیں کہ فلاں دہشت گرد ہے جب کہ حقیقت حال سے کوئی واقف نہیں۔ دوسری طرف راہل یہ بھی بتاتا ہے کہ غربت کا عالم یہ ہے کہ لوگ سون ندی میں سونے کے ٹکڑے تلاش کرتے ہیں۔ یہ مرگ ترشنا ہے، کبھی کچھ مل جاتا ہے تو اسے سونا سمجھ کر جوہری کے پاس لے جاتے ہیں لیکن وہ جانتے بوجھتے پانچ روپیہ تھما کر سونا اپنے قبضے میں کر لیتا ہے۔

○

حواشی:

(۱) رشید امجد۔ جدید ادبی تناظر۔ الفتح پبلی کیشنز، راولپنڈی ۲۰۱۲ء۔ صفحہ نمبر ۸۲

(۲) افتخار بیگ۔ وجودیت: اثباتِ ذات کا فلسفہ۔ سٹی بک پوائنٹ، کراچی۔ ۲۰۱۱ء۔ صفحہ نمبر ۲۹

(۳) لطف الرحمٰن۔ ''جدیدیت کا آغاز''۔ مشمولہ ''اردو کا افسانوی ادب''۔ بہار اردو اکادمی، پٹنہ۔ ۱۹۸۷ء۔ صفحہ نمبر ۱۴۱

(۴) شفیق انجم۔ اردو افسانہ۔ پورب اکادمی، اسلام آباد۔ ۲۰۰۸ء۔ صفحہ نمبر ۲۴۳

(۵) حیات اللہ انصاری۔ جدیدیت کی سیر۔ کتاب دان، لکھنؤ۔ ۱۹۸۷ء۔ صفحہ نمبر ۱۱، ۱۲

(۶) شمس الرحمٰن فاروقی۔ جدیدیت: کل اور آج اور دوسرے مضامین۔ نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی۔ ۲۰۰۷ء۔ صفحہ نمبر ۴۳

(۷) شفیع جاوید۔ افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۱۳

(۸) شفیع جاوید۔ افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۱۴، ۱۵

(۹) شفیع جاوید۔ افسانہ ''اپی ٹاف''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۲۴

(۱۰) شفیع جاوید۔ افسانہ ''شخصیت کی چوتھائی''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۳۴

(۱۱) وہاب اشرفی [مضمون] مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۱۶۴، ۱۶۵

(۱۲) شفیع جاوید۔ افسانہ ''وقت کے اسیر''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۵۷

(۱۳) شفیع جاوید۔ افسانہ ''اجنبی''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۶۹

(۱۴) شفیع جاوید۔ افسانہ ''اجنبی''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۶۹، ۷۰

(۱۵) شفیع جاوید۔ افسانہ ''رات کا سفر''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۷۶

(۱۶) شفیع جاوید۔ افسانہ ''کٹھ پتلیاں''، مشمولہ ''دائرہ سے باہر''۔ پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء۔ صفحہ نمبر ۸۸، ۸۹

(۱۷) لطف الرحمٰن۔ تنقیدی مکالمے۔ نرالی دینا پبلی کیشنز، نئی دہلی ۲۰۰۸ء۔ صفحہ نمبر ۱۱۹

(۱۸) دیباچہ مجموعہ ''کھلی جو آنکھ''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۱

(۱۹) شفیع جاوید۔ افسانہ ''میری روٹیاں''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۳

(۲۰) لطف الرحمٰن۔ تنقیدی مکالمے۔ نرالی دینا پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۰۸ء۔ صفحہ نمبر ۱۲۴

(۹۲۱ شفیع جاوید۔ افسانہ ''بازیافت''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۶۲

(۲۲) قاضی عابد۔ اردو افسانہ اور اساطیر۔ مجلس ترقی ادب، لاہور۔ ۲۰۰۹ء۔ صفحہ نمبر ۱۰۲

(۲۳) وزیر آغا۔ تخلیقی عمل۔ مجلس ترقی ادب، لاہور۔ ۲۰۰۹ء۔ صفحہ نمبر ۲۹

(۲۴) شفیع جاوید۔ افسانہ ''آ گہی''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۶۷، ۷۷

(۲۵) شفیع جاوید۔ افسانہ ''مورکھ میں جنم گنوائیو''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۸۵

(۲۶) لطف الرحمٰن۔ تنقیدی مکالمے۔ نرالی دینا پبلی کیشنز، نئی دہلی ۲۰۰۸ء۔ صفحہ نمبر ۱۲۸

(۲۷) شفیع جاوید۔ افسانہ ''غم آرزو''، مشمولہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ نمبر ۱۱۸

(۲۸) شفیع جاوید۔ افسانہ ''تعریف اس خدا کی''، مشمولہ ''پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۸۴ء۔ صفحہ نمبر ۱۸، ۱۹

(۲۹) شفیع جاوید۔ افسانہ ''دھوپ چھاؤں''، مشمولہ ''تعریف اس خدا کی'' پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۸۴ء۔ صفحہ نمبر ۴۶، ۴۷

(۳۰) شفیع جاوید۔ افسانہ ''چہ دلاور است''، مشمولہ ''تعریف اس خدا کی'' پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۸۴ء۔ صفحہ نمبر ۵۴

(۳۱) شفیع جاوید۔ افسانہ ''اندھیرے اجالے''، مشمولہ ''تعریف اس خدا کی'' پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔ ۱۹۸۴ء۔ صفحہ نمبر ۹۰

(۳۲) شفیع جاوید۔افسانہ ''منزل'' مشمولہ ''تعریف اس خدا کی'' پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔۱۹۸۴ء۔صفحہ نمبر ۱۲۱
(۳۳) اطہر پرویز [مدیر]۔دوماہی 'الفاظ' علی گڑھ۔مشمولہ ''تعریف اس خدا کی۔پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ۔۱۹۸۴ء۔صفحہ نمبر ۱۵۷
(۳۴) کلیم الدین احمد [**فلیپ**] رات، شہر اور میں۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۰۰
(۳۵) شفیع جاوید۔افسانہ ''رات، شہر اور میں'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۲۴
(۳۶) شفیع جاوید۔افسانہ ''بھیگا ہوا شیشہ'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۳۴
(۳۷) شفیع جاوید۔افسانہ ''ساگر تل جوار'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۴۲
(۳۸) شفیع جاوید۔افسانہ ''وہ ہنسی گمشدہ'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۷۷
(۳۹) شفیع جاوید۔افسانہ ''کاغذ کی ناؤ'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۹۹
(۹۴۰ شفیع جاوید۔افسانہ ''آوازوں کے گرداب'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۱۰۷
(۴۱) شفیع جاوید۔افسانہ ''میں، وہ'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء صفحہ نمبر ۱۴۴، ۱۴۵
(۴۲) شفیع جاوید۔افسانہ ''یہ ریگ رواں'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۱۲۹
(۴۳) شفیع جاوید۔افسانہ ''میگھ یا مولیٰ'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۱۵۲
(۴۴) شفیع جاوید۔افسانہ ''جو یوں ہوتا'' مشمولہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۰۴ء۔صفحہ نمبر ۱۶۸
(۴۵) شفیع جاوید۔افسانہ ''بادبان کے ٹکڑے'' مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء۔صفحہ نمبر ۷
(۴۶) شفیع جاوید۔افسانہ ''تعزیت'' مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء۔صفحہ نمبر ۳۴
(۴۷) شفیع جاوید۔افسانہ 'بھنور اور چراغ دل'' مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء۔صفحہ نمبر ۴۷
(۴۸) شفیع جاوید۔افسانہ ''آخرکار'' مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء۔صفحہ نمبر ۶۶
(۴۹) شفیع جاوید۔افسانہ ''بھولے بسرے گیت'' مشمولہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء۔صفحہ نمبر ۶۷
(۵۰) لطف الرحمٰن۔تنقیدی مکالمے۔نرالی دنیا پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۸ء۔صفحہ نمبر ۱۴۰

باب چہارم

شفیع جاوید کے چند منتخب افسانوں کا تجزیہ

ہرفن کار کی بنیادی پہچان اس کی تخلیقات سے ہوتی ہے۔فن پارہ جتنا قاری کو اپنی جانب متوجہ کرے گا اسی قدر اس کی پذیرائی ہوگی۔ جہاں تک شفیع جاوید کے فن پاروں کا تعلق ہے تو یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے کہ ان کے افسانوں میں قاری کو اپنی جانب متوجہ کرنے کی صلاحیت پوری طرح موجود ہے۔ شفیع جاوید نے گذشتہ صدی کی پانچویں دہائی کے درمیان سے افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ان کا نئے لب ولہجہ کا افسانہ ''آرٹ اور تمبا کو'' ۱۹۵۳ء میں ماہنامہ 'افق'، دربھنگہ میں شائع ہوا۔ یقیناً اس افسانے کا لہجہ وہ نہیں تھا جسے ترقی پسندوں کا لہجہ کہا جا سکے لیکن اس افسانے میں جدیدیت کی تندی بھی نہیں تھی جو بعد میں ایک نئے ادبی رجحان کی طرح رونما ہوئی اور افسانہ نگاری کی نئی راہ کی ضامن بنی۔ بہر حال یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اسی افسانے کے تخم و تیور سے شفیع جاوید کے نئے افسانوں کا خمیر تیار ہوا۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب کوئی پرانی تحریک فرسودہ ہو جاتی ہے تو اس کی جگہ نئی روایات و اقدار اختیار کر لیتی ہیں۔یہی حال اردو افسانے میں بھی ہوا۔ یہاں بھی رومانیت اور ترقی پسندی کے زمانے میں جب فن کاروں کی سانس پھولنے لگی تو انھیں کسی ایسے ماحول میں افسانے اختراع کرنے کی سوجھی جوان کے لیے نیا اور نادر تجربہ ہو۔ایسے حالات میں جدیدیت کے رجحان نے اپنے پاؤں جمانے شرع کر دیے اور نیا افسانہ،افسانوی تاریخ میں اپنی خوشبو بکھرنے لگا۔ایسا نہیں تھا کہ ترقی پسند موضوعات ہمارے معاشرے سے میل نہیں کھاتے تھے بلکہ ترقی پسند تحریک نے تو اردو افسانے کو بیش بہا موضوعات دیے۔اس سے قبل اس صنف میں محدود موضوعات پر گفتگو کی جاتی تھی جس پر داستان کی چھاپ دیکھی جاسکتی ہے۔ پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر افسانے کو نئے موضوع سے روشناس کرایا تو دوسری طرف انھوں نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد بھی ڈال دی۔ اس تحریک کے قیام کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست نظر آتی ہے جنھوں نے افسانے کی

صنف میں قابل ذکر اضافے کیے۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، علی عباس حسینی، سدرشن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ اس دور کے کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ اس عہد میں افسانہ دوسری زبانوں سے آنکھ ملانے کے قابل ہوگیا۔ یہ بات بلا مبالغہ کی جاسکتی ہے کہ یہ دور اردو افسانے کا عہد زریں ہے۔ ترقی پسند تحریک کے عہد میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جنھوں نے آزادرانہ طور پر کہانیاں لکھیں لیکن اکثر و بیشتر کی تعداد ایسی تھی جو اس تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت افسانے لکھ رہے تھے اور نوبت یہاں تک آن پہنچ کہ ان کا فن پارہ پروپیگنڈہ اور نعرہ بازی کے عقب میں گم ہوتا چلا گیا۔ فارمولا بند اصولوں کے تحت افسانے لکھنے کی مخالفت کے سبب ہی ۱۹۳۹ء میں ''بزم داستان گویاں'' (حلقۂ ارباب ذوق) کا قیام عمل میں آیا تھا۔

ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھنے والے فن کاروں نے بہ طور خاص دیہی زندگی، سرمایہ داروں کے مظالم، بھوک، افلاس وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ شروع میں تو ان فن پاروں میں صداقت نظر آتی تھی لیکن بعد کے افسانوں کو دیکھ کر ایسا محسوس ہونے لگا کہ وہ گھسے پٹے موضوعات پر خامہ فرسائی کر رہے ہیں اور ان کا کوئی خاص نظریہ یا مقصد نہیں ہے۔ اسی اثنا ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کا اعلان ہوگیا اور تقسیم و ہجرت کا کرب اردو افسانے کا موضوع بنا۔ جو لوگ ہندو مسلم اتحاد کے قائل تھے اور جنھوں نے ایک دوسرے پر تکیہ کیا ہوا تھا ان کے خواب بکھرتے چلے گئے۔ فسادات میں لوگوں نے انسانیت کو پرے رکھ کر اپنے دوست، احباب اور پڑوسیوں کا وہ قتل عام کیا جس کی مثال پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ اس سنگین واقعے نے اردو افسانے پر سب سے زیادہ اثر ڈالا۔ اب موضوعات بدل چکے تھے اور پورا منظرنامہ تبدیل ہوگیا تھا لہٰذا ادب پر بھی اس کا نمایاں اثر پڑا اور لوگوں نے اجتماعی نعرہ بازی کو چھوڑ کر انفرادیت میں پناہ لی، لوگوں کا اعتبار ایک دوسرے کے دلوں سے اٹھ گیا اور اس کے نتیجے میں فردیت، وجودیت، بے گانگی جیسے موضوعات اردو افسانے میں آنے لگے۔ ہندوستان میں یہ منظرنامہ ۱۹۵۵ء سے شروع ہوکر ۱۹۶۰ء تک آتے آتے پوری طرح واضح ہوجاتا ہے۔ جدیدیت اسی دور کی پیداوار ہے۔ رشید امجد کے خیال میں جدیدیت عصری شعور سے قدم ملا کر چلنے کا نام ہے۔ انھوں نے اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے تدریجی ارتقا کا حوالہ بھی دیا ہے۔ شفیع جاوید نے ان تمام حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے اپنی الگ راہ نکالی اور کامیاب بھی ہوئے۔ ان کے افسانوں کا بنیادی مقصد شکست و ریخت، ہجرت کا المیہ اور تنہائی کا کرب

ہے جو ان کے اکثر افسانوں پر غالب ہے۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے چند افسانوں کا تفصیلی جائزہ لیا جائے تا کہ ان کے افسانوں کی صحیح قدر متعین ہو سکے۔

تاریک بے راہ جنگل

شفیع جاوید کا شمار اردو ادب کے معدودے چند اسلوبیاتی سطح کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کا شمار ایسے جدید افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کے افسانے علامتی سطح پر اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔یوں تو انھوں نے ساٹھ کے عشرے میں ہی افسانے لکھنے شروع کر دیے تھے لیکن ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' کے عنوان سے تاخیر سے ۱۹۷۹ء میں پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ کے زیر اہتمام اشاعت سے ہم کنار ہو سکا۔مختلف رسائل و جرائد میں افسانے پڑھنا اور مجموعے کی شکل میں افسانے پڑھنا دو الگ معاملات ہیں الگ الگ اور مختلف اوقات میں افسانے پڑھنے سے کوئی رائے قائم نہیں ہوتی البتہ مجموعی طور پر افسانے پڑھنے سے الگ ہی رائے قائم ہوتی ہے۔شفیع جاوید کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہوا جب ان کا پہلا مجموعہ شائع ہوا تو ادبی حلقوں میں ان کے افسانوں کی دھوم مچی اور ادبی دنیا میں انھیں اعتبار حاصل ہوا۔ شفیع جاوید ایک لطیف و حساس شخصیت کا نام ہے جس کا اندازہ مجموعے کا حرف اول پڑھ کر ہوتا ہے۔وہ اپنے ہونے کا احساس قارئین کو کچھ اس طرح کراتے ہیں:

> ''شفیع جاوید— ایک بہت ہی ادنیٰ سا نام- اس نام کی کہانی زندگی اور موت سے ترتیب پاتی ہے۔صغیر جاوید (میرے چچازاد بھائی) میری اوائل عمری میں ہی میرے ذوقِ ادب کے باعث رہے لیکن اچانک اتنی خاموشی سے میری زندگی کے لینڈ اسکیپ سے نکل گئے کہ میں اور ان کی موت۔ہم دونوں حیران رہ گئے۔تاسف سے متصف یہ حیرانی ہی جاوید اور شفیع ہے۔ زندگی کا ذائقہ یہیں سے خاک ہوا۔ تنہائی، مخالف ہوائیں اور کھوتے چلے جانے کے احساس نے زندگی کو ''چاند کو چھونے کا قصہ، پھول پی جانے کی بات'' بنا دیا تو دائروں سے

روگرداں ہوکر مثلثوں سے متعارف ہوا۔ ماضی، حال، مستقبل ——
مادیت، روحانیت، سماجیت —— خدا، دنیا، انسان ——کل، آج، کل
—— خارج سے داخل کا سفر جاری رہا لیکن ذات کا تخیلہ آج تک
میسر نہ آیا۔'' ۱

یہ ہے شفیع جاوید کے افسانوی سفر کی روداد، جس کو بنیاد بنا کر انھوں نے ایک کائنات تخلیق کی ہے اور اسی تخلیقیت کا اظہار افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل'' میں ہوا ہے، جس کا بنیادی موضوع محبت کی ناکامی کا المیہ ہے یہاں فن کار اساطیر کو بروئے کار لاتے ہوئے رامائن کی طرف قاری کی توجہ مبذول کراتا ہے جس میں شکنتلا اور دشینت جیسے کردار اہم رول ادا کرتے ہیں۔ اس افسانے کے دو مرکزی کردار ہیں۔ ڈاکٹر زیدی اور شکنتلا۔ بقیہ ضمنی کرداروں میں کیلاش، جوزف اور کمال ہیں جن کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر زیدی آج کی رات نئے احساسات سے گزرنے والے ہیں رات ساڑھے دس بجے ان کی فلائٹ امریکا کے لیے اڑان بھرنے والی ہے۔ اس لیے افسانہ نگار نے انھیں الفاظ سے افسانے کا آغاز کیا ہے۔ ''آج کی رات کیسی ہوگی؟'' پنسل اسکیچ جیسے بادلوں میں خیال نے ایک اور لکیر کھینچا۔ رنگین تتلیاں ادھر سے ادھر اڑ گئیں۔ قابل رشک پرسکون آزادی۔ یعنی ڈاکٹر زیدی آج نئے احساس سے گزرنے والے ہیں، رات کی فلائٹ کا خوش گوار احساس وہ پہلی بار محسوس کرنے جا رہے ہیں۔ ان کے خیال میں آج کی رات کی اپنی شخصیت اور اپنی تاریخ ہوگی۔ اس خیال کے ساتھ ہی ان کا ضمیر اس سفر کو فرار سے تعبیر کرتا ہے تو زیدی اسے روشن مستقبل کی بات سے مزین کرنا چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر زیدی اور ان کے نفس سے جنگل طول پکڑتا جاتا ہے تو وقت کی بات کرتے ہوئے اپنی بات کا جواز اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ وقت بھی سارے دکھوں کو نہیں سمیٹ سکتا۔ یہ سارے میں اتھل پتھل، یہ عظیم انتشار، شیورائے بھی خوب آدمی ہے کہتا ہے کہ ٹیلی ویژن کو بند کروا دینا چاہیے، کم سے کم ایک سال کے لیے کیونکہ انتشار نہیں دیکھا جاتا۔ یعنی سماج، تہذیب اور سیاست کا انتشار وہ دیکھ نہیں سکتا اور نہ ہی اس کا مقابلہ کر سکتا۔ یہاں فن کار نے فلسفۂ وجودیت سے استفادہ کرتے ہوئے انسانی وجود کے کمزور پڑنے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یعنی اس کی مثال اس شتر مرغ کی طرح ہے جو حالات کے

ریگستان میں اپنی آنکھیں بند کر کے اپنا سر ریت میں چھپا لیتا ہے۔ سمجھتا ہے کہ وہ عافیت میں ہے جب کہ ایسا بالکل نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر زیدی کی اصل بات اس طرح سے سامنے آتی ہے:

''میں جسم نہیں ہوں، میں احساسات نہیں ہوں، میں ذہن بھی نہیں کہ میں ہوں کہ میں ہوں۔ یہ شکنتلا بھی کتنی پاگل ہے۔ بھلا اس موقع پر ٹوسٹ کی کیا ضرورت تھی۔ کیا وہ یادوں کے مزار پر آنسوؤں کے پھول چڑھائے گی یا وہ مجھے الوداع کا تاریک تبسم دے گی؟ وہ تو جانتی ہے کہ میں دشنیت نہیں ہوں اب تو یہ بات بھی اسے معلوم ہوگی کہ کالی داس بھی دو تھا، ایک وہ جو شاعری کرتا تھا اور ایک وہ جو ناٹک لکھتا تھا ایک میں ہوں جو جا رہا ہوں اور ایک میں ہوں جو یادوں کا کفن اوڑھ کر وہیں دفن ہو جاؤں گا لیکن وہ بھی کیسی الجھی ہوئی کتاب ہے، اس نے کیلاش کو بھی الوداع کہا، جوزف کو بھی اور کمال کو بھی اور آج مجھے بھی ---- کیا وہ ہر جانے والے کا انتظار کرتی ہے؟ کیا وہ تلخ یادوں کی ایک طویل سڑک ہے؟''[۲]

اپنے محبوب کی یاد اور محبت کی ناکامی اس طور پر شدید ہو جاتی ہے کہ ڈاکٹر زیدی حقیقت سے آنکھیں چرانے کی ناکام کوششیں کرتے ہیں اور اپنے محبوب کو ہر طور پر سمجھانا چاہتے ہیں کہ لاشعور کی شیریں فراموشی، خلا کا جہنم اور متلاطم ہونٹ کسی چیز کا وجود دائمی نہیں، بلکہ شکنتلا ہمیشہ غلط دروازے پر دستک دیتی ہے جب کہ لوگ ایسے ہیں کہ انھوں نے اپنی پیٹھ روشنیوں کی طرف کر رکھی ہے اور ان کے سائے کارٹونوں کی طرح دیواروں پر متحرک ہیں، سائے اور آوازیں، خلا اور حبس، میکانکی، بے کسی، کھوکھلا پن، فرسودگی، گزر جانے والے کل کا افسوس اور آنے والے کل کا خوف سبھی ایسے ہیں۔ یہاں دنیا کی بے ثباتی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ گویا دنیا جس کا ایک نہ ایک دن فنا ہونا لازمی ہے۔ اس کے بعد ڈاکٹر زیدی ایسے دوستوں کو یاد کرتے ہیں جنھوں نے امریکہ جیسے مثل جنت ملک میں رہنے کے بجائے ہندوستانی فضا اور تہذیب و تمدن کو ترجیح دی تھی۔ ان میں پہلا نام محمد طفیل کا تھا۔ طفیل صاحب نے اس وجہ سے امریکہ میں

رہنا مناسب نہ سمجھا کیونکہ ان کا کہنا تھا کہ میں اتنی فاسٹ لائف کا قائل نہیں ہوں۔اسی طرح شاہ علی کو لندن اس لیے راس نہ آیا کہ وہ بچوں کے مستقبل اور تہذیبی فاصلے کے لیے فکر مند تھے۔ یہاں فن کار نے تہذیبی قدروں کے پامال ہونے اور تنہائی کے کرب کو بھی بڑے فن کارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔گویا غیرممالک میں رہنے والے تنہائی کے شکار انسانوں کی زندگی کے المیے کا نقشہ کھینچا ہے۔جو غیرممالک کی بھاگتی دوڑتی تیز رفتار زندگی اور تہذیبی قدروں کے انہدام سے عاجز آ کر واپس اپنے ملک لوٹنا چاہتے ہیں تا کہ ان کی اولادیں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کا مشاہدہ کرسکیں اور ان مٹتی اقدار کی اہمیت کو سمجھ سکیں جن کے لگاتار مٹتے جانے سے گویا انسان اپنا وجود بھول گیا ہے۔

دوسری طرف ڈاکٹر زیدی اندرونی طور سے تو ناخوش ہیں اور اپنے غم کو غلط کرنے کے لیے اپنے ملک سے، اپنے لوگوں سے اس قدر دور جانا چاہتے ہیں کہ ماحول بدلنے اور دور رہنے سے شاید حالات میں بہتری آئے۔خود فریبی کا عمل انھوں نے کچھ یوں کیا ہے کہ شکنتلا سے دوری کے بہانے سامنے آئیں۔وہ شکنتلا سے کہتے ہیں کہ تم نے سماج کی بندشوں سے اپنے آپ کو نجات نہیں دلائی، اب پتا نہیں تمہارا دشنت کب آئے گا۔میں تو ہمیشہ کے لیے ملک چھوڑ کر جا رہا ہوں۔وہ چلے جاتے ہیں لیکن شکنتلا کا ایک الوداعی تبسم انھیں یاد آنے لگتا ہے۔وہ گھڑی عجیب تھی شاید وہ ساعت جب روح جاگ گئی تھی اور جسم سو گیا تھا۔ایک دوسرے کو محسوس کرنے کا لمس ان دونوں کے مابین کتنے کم وقت کے لیے آیا تھا۔جب دونوں ایک دوسرے کے قریب ہونے کو تھے کہ ہوائی اڈے پر آواز آنی شروع ہوتی ہے کہ ڈاکٹر زیدی پلیز ہری اپ، یور فلائٹ از ریڈی ٹو لیو، لیکن ڈاکٹر زیدی اسی لمس کو مستقبل طور پر بسانے کی فکر میں ہیں اور سوچتے ہیں کہ زمین کی طاقت وہاں بھی ہوگی؟ تو اس طرح سے انتشار سے فاصلہ قائم ہو جائے گا؟ لیکن فاصلے تو مٹ گئے ہیں۔کیا؟ سکون انتشار سے اور انتشار سکون......اور اسی ادھیڑ بن میں ان کی فلائٹ مس ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر زیدی یہ سوچ کر اس سانحہ کو بھول جاتے ہیں کہ یہاں کیا اور وہاں کیا؟ سب یکساں ہیں۔ صرف حاشیے، حاشیے در حاشیے، دنیا سکڑ گئی ہے اور اب کہیں بھی کیا ہے؟ دنیا صرف ایٹمی راکھ بن کر رہ جائے گی اور فاصلے مٹ جائیں گے۔ یہ فاصلہ مٹنا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ہندو مسلم تہذیب کا

سارا کھیل ایک دن ختم ہو جائے گا۔ گویا اس افسانے میں شفیع جاوید نے محبت کی ناکامی کے المیے کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔

اپی ٹاف

شفیع جاوید نے علامتی افسانے بھی لکھے ہیں۔ لیکن ان کی علامتیں اوجھل اور ثقیل نہیں ہوتی ہیں۔ بلکہ وہ ان کا استعمال متن کو تہہ دار بنانے کے لیے کرتے ہیں۔ یہ باتیں اس لیے کہی جاتی ہیں کہ شفیع جاوید جس عہد کی پیداوار ہیں اس دور میں جدیدیت سے متاثر ہونا ایک فطری عمل تھا۔ اس عہد میں ہمارے افسانہ نگاروں نے علامت کو فیشن کے طور پر برتنا شروع کر دیا تھا۔ اس سے دو نقصانات ہوئے ایک تو یہ کہ ان افسانہ نگاروں کی تعداد کم تھی جنھیں اس فہرست میں رکھا جاتا ہے۔ البتہ چند افسانہ نگاروں نے علامتی انداز کو اپنانے کے باوجود کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا، انھیں فن کاروں میں شفیع جاوید کا بھی شمار ہوتا ہے۔ شفیع جاوید کے عہد میں جس طرح کی علامتیں مستعمل تھیں، شہزاد منظر نے اس کی جانب توجہ کچھ یوں دلائی ہے:

> ''ادب میں عام طور پر دو طریقوں سے علامتی مفہوم پیدا کیے جاتے ہیں۔ اول موضوع کے ذریعہ اور دوم واقعات کے ذریعہ خواہ یہ واقعہ جسمانی ہو یا ذہنی۔ سب سے بڑی ضرورت اس بات کی ہے کہ افسانے میں علامت کے استعمال میں ایک ایسی تکنیک اختیار کی جائے کہ وہ کہانی کا ایک فطری اور لازمی حصہ معلوم ہو اور یہ نہ محسوس ہو کہ علامتیں گھڑی گئی ہیں۔''[۳]

شفیع جاوید کے پہلے مجموعے ''دائرہ سے باہر'' میں علامتی افسانوں کی تعدا دوسرے مجموعوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اس کی نمائندہ مثال افسانہ ''اپی ٹاف'' ہے جس کا آغاز کچھ اس طرح سے ہوتا ہے:

> ''میں نے آسمان کو چھونے کی کوشش کی تو زمین صفر ہو گئی۔ میں لوٹ آیا تو آسمان ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ حصار تو دونوں کے ٹوٹے لیکن میں اب کہاں جاؤں؟''

اس جملے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ افسانہ شناخت کھونے کے المیے کو پیش کرتا ہے کیونکہ افسانہ نگار نے لکھا ہے کہ ان بدنصیب لوگوں کے نام جنھیں زندگی نے ٹھکرادیا، اور جنھیں موت نے گلے نہیں لگایا۔ ساتھ ہی افسانے میں اس بات کی جانب واضح اشارے موجود ہیں جن میں کہا گیا ہے کہ رنگ و نسل کا امتیاز دن بہ دن بڑھتا جا رہا ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ بلیک ڈوارف کی کہانی لکھی جائے۔ افریقہ اور کینیا سے نکالے گئے لوگوں کی داستانیں لکھی جائیں پر فل پٹیل کے موڈرن بنواس پر کہانی رقم کی جائے اور لٹے ہوئے ماضی، خارش زدہ حال اور مدقوق مستقبل کا المیہ بیان کیا جائے۔ یہاں افسانہ نگار کو اس بات کا احساس ہے کہ دنیا سے بھائی چارگی کی رسم ختم ہوتی جا رہی ہے۔ فن کا زوال ہو رہا ہے اور مشین پر بہت زیادہ بھروسہ کیا جا رہا ہے۔ یہ تمام باتیں اس زوال کی علامت ہیں جو کسی بھی ملک یا براعظم کو نقصان پہنچانے کے لیے کافی ہے۔ اس کے ساتھ ہی نفسیات ہمارے شعور اور لاشعور کے جھگڑے میں کچھ اس طرح الجھ پڑا ہے کہ انسان کے لاتعداد گوشے ان جانے بن کر رہ گئے ہیں لیکن وہ جو ایک معمولی سی چیز ہے جسے تصوف کہتے ہیں، اس نے انسان کے قلب کو اس طرح پکڑا ہوا ہے کہ اسی کو مانجھنے سے آدمی وہ آئینہ بن سکتا ہے جس پر گرد کی کوئی تہہ نہ ہو۔

اس کے بعد راوی ان مہاجرین کے المیے کو بیان کرتا ہے جو وطن چھوڑ کر بے وطن ہو گئے یا بے وطنی کا شکار ہو گئے۔ انھوں نے اپنا ملک چھوڑ کر دوسرے ملک کو ترجیح دی تو دوسرے ملک نے بھی قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ مہاجرت کی چند اقسام پر بحث کرتے ہوئے راوی کہتا ہے کہ پہلا مہاجر تو اقبال ہے جو اپنا ملک چھوڑ کر دربدری کی زندگی گزار رہا ہے وہ پہلے بھی روایت پرست تھا اور دربدری کے بعد بھی قدامت پرست ہے، جو سکون اسے پہلے نصیب تھا وہ اب نہیں ہے۔ اب دوسرا مہاجر منا ہے جو اپنے ملک سے دور امریکا میں جا بسا ہے۔ اس کے ضعیف والدین اس امید پر انتظار کر رہے ہیں کہ وہ ملک واپس آ کر ہماری خدمت کرے گا لیکن وہ امریکا سے واپس لوٹ کر ان سے الگ ''بلومون'' ہوٹل میں رہتا ہے۔ اس لیے دنیا کا اس طرح سمٹ آنا یا فاصلے کا کم ہونا اس بات کی علامت نہیں ہے کہ فاصلے کی طرح دلوں کی دوریاں بھی کم ہو جائیں گی۔ زمین بھاگی چلی جا رہی ہے اور سرحدیں پیچھے چھوٹ رہی ہیں۔ شاہدرہ سے آگے دلی، دلی سے آگے کراچی اور کراچی سے آگے کیلی فورنیا، سرحد کی کوئی حد نہیں بس حد بندیاں ہیں جو

انسان کو جکڑے ہوئے ہیں اور افسانہ نگار کا یہ بیان:

> ''ایک فوجی افسر کے گھر عجیب وغریب خون کچھ نوجوان لڑکے اور لڑکیاں رات گئے اس کے یہاں داخل ہوئے اور میاں بیوی جو ساتھ سوئے ہوئے تھے، دونوں کو بار بار زخم دے کر مار ڈالا اور جب گندے فلور پر خون کافی پھیل گیا تو ان لوگوں نے بے حد خوبصورت ٹوئیٹ کیا اور اپنے پاؤں کی انگلیوں سے لکھ دیا Idiots should die this way۔ وہ سب Drugs کے زیر اثر تھے۔ اطالوی محاذ پر ہیمنگوے کے شعور کا شیرازہ بکھر گیا تھا اور اس کے بھائی کا کہنا ہے کہ اس کی نفسیاتی کیفیت یہ ہوگئی تھی کہ پھر کبھی بھی وہ بغیر روشنی کے نہ سو سکا اور Nick Adam کو تاریکی میں نینداس لیے نہیں آئی کہ تاریکی میں اس کی روح نہ اس سے جدا ہو جائے اور روشنی اب تک نہیں آئی اور آتی بھی ہے تو چلی جاتی ہے۔ پھر آتی ہے اور پھر چلی جاتی ہے۔''[۴]

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شناخت کھونے کا المیہ کیا ہوتا ہے اور جو شخص اس سے نبرد آزماں ہوتا ہے اس کی ذہنی کیفیت کیسی ہوتی ہے۔ اس کے بعد افسانہ نگار Max Beer Bohm کا حوالہ دے کر پوچھتا ہے کہ کیا تم نے اس کی تخلیقات پڑھی ہیں۔ وہ اپنی نوٹ بک میں ایک جگہ لکھتا ہے کہ خدا جن لوگوں سے پیار کرتا تھا وہ ۱۹۱۴ء کی جولائی میں مر گئے اور جن سے خدا نفرت کرتا تھا ان کو اس نے زندہ چھوڑ دیا۔ یہاں افسانہ نگار نے پہلی جنگ عظیم کی طرف اشارہ کیا ہے۔

آگے سب کچھ دھواں ہے، باہر کچھ دکھائی نہیں پڑتا، روشنی کی آنکھ مچولی جاری ہے اور کمال کے خط کے بعد اخبار کے علاوہ راوی کے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔ ہجرت کا غم اتنا شدید ہوتا ہے کہ افتخار احمد غیر منقسم ہند کا ٹینس چیمپئن دلی پہنچ کر سب سے پہلے اپنے پرانے دوستوں سے فون پر گھنٹوں عجیب وغریب کیفیت میں عجیب باتیں کرتا ہے۔ سکھوں کو جب لاہور کا ویزا ملتا ہے تو وہ اپنے پرانے مکانوں کی سیڑھیوں پر لوٹ لوٹ کر روتے ہیں گویا تمام احباب اس بات سے پریشان ہیں کہ ہجرت کی نوبت کیوں کر آئی۔

یہ باتیں صحیح ہوتے ہوئے بھی غلط کیوں ہیں؟ ان سے کب تک چشم پوشی کی جائے اور صحیح کو صحیح اور غلط کو غلط کیوں نہ کہا جائے۔ اگر کسی طرح کہہ بھی دیا تو ملک دشمن کے الزامات عائد ہو جائیں گے اور لوگ سمجھیں گے کہ وہ ملک کے لیے بھی وفادار نہیں ہے۔ راوی کی نظر میں وہ شخص ملک کا دشمن ہے جو نہ جانے کب کا مر چکا ہے اور اس کے اندر بڑے پیمانے پر آگ لگی ہے تو وہ ہوائیں بھی اپنے ساتھ لاتی ہے اور ایسے ہی عالم میں لوگ اپنے ہی سائے میں کھڑے ہو کر کہتے ہیں کہ اندھیرا ہے، کیونکہ اس کے نزدیک تسلی کے لیے یہی دو لفظ ہیں۔

شفیع جاوید نے اس افسانے میں پہلی جنگ عظیم کے المناک سانحہ کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ اس کہانی کا پس منظر تقسیم ہند کا المیہ معلوم ہوتا ہے۔ فن کار نے قاری کی توجہ اقوام متحدہ اور کامن ویلتھ کے قیام کی طرف بھی مبذول کرائی ہے اور اس کے بعد پیدا ہونے والے مسائل پر بھی فن کار نے اظہار خیال کیا ہے۔

روشنی کے لیے

شفیع جاوید معاصر فن کاروں میں اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کے پاس موضوعات ہیں اور انھیں وہ کہانی کے عنصر میں مدغم کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ پہلے مجموعے کے بیشتر افسانے اس بات کی غمازی کرتے ہیں جیسے محبت کی ناکامی کے المیے پر لکھے گئے افسانوں میں ''تاریک بے راہ جنگل''، ''دل کی لو تیز ہوئی'' اور ''لمحے دائرے لمحے'' اہم ہیں۔ اسی طرح ''شخصیت کی چوتھائی'' کیمرے کی تکنیک پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ تو افسانہ ''روشنی کے لیے'' مزارات کا بیانیہ ہے جہاں ہر طرح کی توقعات وابستہ ہوتی ہیں۔ ''شخصیت کی چوتھائی'' میں ایک فرد اور ایک فن کار کے درمیان کی کشمکش کو بیان کیا گیا ہے۔ ایک ایسا فن کار جو اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لیے آخری جدوجہد کررہا ہے لیکن وہ افسر کی مصروفیات اور بھاگ دوڑ بھری زندگی کے ملبے میں دب کر کراہنے لگتا ہے کہانی کار کے اندر کا فن کار اسے آواز دینا چاہتا ہے۔ اسے بتاتا ہے کہ وہ وہی فن کار ہے جو کبھی کبھی تمہاری نگاہوں کو افق سے افق تک وسیع کرتا ہے جو تمہیں قطرے سے سمندر بننے پر مجبور کرتا ہے جسے تم نے اپنے امیج اور کیریر کی صلیب پر چڑھا رکھا ہے۔ فن کار کو ملال ہے کہ اسے پھر ایک بار رائٹ آف کر دیا گیا ہے لیکن اس کے اندر کا فن کار اسے تسلی دیتا ہے۔ تو کیا ہوا، ابھی میرے پاس ایک عظیم الشان لیڈر ہے اور کہانی کے چکر میں امیج تباہ ہو جاتا ہے۔ اس کے لیے ایک ایک لمحہ قیمتی ہے۔ دوسری طرف شفیع جاوید یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں:

> ''روایات سماج کی لغت ہیں، کلاسیک فیضان ہے اور 'آج' سمت،
> رفیق القلبی جو کایا کے ایک ایک تار کو جھنجھنا دے، جو آنکھوں کو کہر آلود
> کردے، مشاہدے جو رگ و پے میں سرایت کر جائیں اور تجربے جن
> سے بار بار آشنا کیا گیا ہو، میرے لیے فن کاری کا Neucleus ہے۔
> میرے لیے ادب نہ ہابی ہے نہ پیشہ، نہ شغل، یہ عبادت ہے۔''[۵]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس مجموعے کے افسانے موضوعاتی اعتبار سے تین حصوں میں بانٹے جاسکتے ہیں۔ پہلی قسم کے افسانے وہ ہیں جن میں نجی و انفرادی مسائل ہیں اور ان سے وابستہ احساسات و

جذبات کی ترجمانی خصوصاً ایک ہی شخصیت کے دو الگ الگ پہلو بیان کیے گئے ہیں۔ دوسری قسم ان افسانوں کی ہے جن میں قومی اور بین الاقوامی مسائل کا بیان ہے اور تیسری قسم کے وہ افسانے ہیں جن میں شکست خوردگی، تنہائی اور کچھ کھونے کا احساس ہے، جس سے کئی طرح کے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔

افسانہ ''روشنی کے لیے'' ماضی اور حال کا بیانیہ ہے۔ جب وہ ماضی کی یادوں کو کریدتے ہوئے حال کی زندگی کے کرب تک رسائی حاصل کرتے ہیں یا اپنی کہانی کہتے ہیں تو ایک Nostlegia میں کھونے کا احساس ان کے قارئین کو ہونے لگتا ہے تو وہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے اسلوب سے قریب تر ہوتے چلے جاتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ شفیع جاوید نے فلسفیانہ مزاج اور شاعرانہ لہجے میں ترکیب و تنظیم کی ہے۔ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کی طرح شفیع جاوید بھی ماضی کی یادوں میں بہتے ہوئے اچانک حال کی الجھنوں سے گزرتے ہوئے ماضی میں چلے جاتے ہیں۔

اس افسانے کا آغاز کچھ پراسرار طریقے سے ہوتا ہے اور راوی کو مزار مبارک سے ملحق سناٹوں سے بھری مسجد کے تاریک گنبدوں میں گونج کر خود اپنی آواز اجنبی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے جانے سے اور اس کی آہٹ سن کر پروں کو پھڑ پھڑاتے پرندے، کبوتر ایک گنبد سے دوسرے گنبد تک منتقل ہونے لگتے ہیں تو راوی خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جب مسجد میں کوئی نہ ہو تو وہاں جناتوں کا بسیرا ہوتا ہے اور وہ نماز ادا کیا کرتے ہیں۔ افسانے کے اگلے جملے سے محسوس ہوتا ہے کہ مزار مبارک کی زیارت کرنے چار شخص آئے ہیں۔ وہ زائرین کے ساتھ فریادی بھی ہیں کیونکہ ان کی زندگی صفر ہے اور ضرورت مند ٹوٹے بکھرے کی صورت میں شاہ صاحب کے ارد گرد جمع ہیں۔ شاہ صاحب اپنے کام میں مصروف ہیں۔ ہر شخص فریادی کی روداد فرداً فرداً سنتے ہیں اور تعویذ بنا کر نسخے کے ساتھ دیتے چلے جاتے ہیں۔

ساتھ آئے چاروں شخص اپنی مرادیں لیے شاہ صاحب کے پاس بیٹھے ہیں اور ان کی آوازیں حلق میں ہی گھٹ کر رہ گئی ہیں۔ سب اندر سے لرز رہے ہیں کہ جانے ان کا کیا ہوگا۔ کب تک دکھوں سے بھرے آگ کے دریا میں تیرتے رہیں گے؟ کب تک امید و بیم کی کیفیت جاری رہے گی؟ وہ تمام اپنے اپنے خیالات میں گم ہیں اور ان کے صبر کا پیمانہ ٹوٹتا جا رہا ہے۔ وہ اپنی طرف شاہ صاحب کو متوجہ کرنا چاہتے ہیں۔

''شاہ صاحب۔''

''آپ ابھی رکیے، آپ سے قبل آئے بہت سے لوگ ابھی باقی ہیں اور آپ کا کام بھی تو ٹیڑھا ہے، سمندر پار کا کام ہے نا، کارروائی میں وقت درکار ہے۔''

''تو آؤ تب تک ادھر چلیں، گنگا کی طرف''

دور تک ریت کی چادر اور درمیان موسم سرماں کی فصلیں۔ تیز مغربی ہوائیں ذرات کو بکھیرتی جاتی ہیں۔ خدایا یہ وہی گنگا ہے نا جس کے ایک دور دراز ساحل پہ کبھی میں نے اسے رخصت کیا تھا۔ اس وقت جانے کہاں سے میرے پیار کا سمندر امنڈ آیا تھا۔ میں کسی باپ ہی کی طرح ڈر گیا تھا۔ میرا اتنا پیارا، گنگا کی تیز دھار میں ایسی شکستہ کشتی پر۔''

''پاپا آپ اتنا ڈرتے ہیں؟ میں برابر ایسی کشتیوں پر آتا جاتا رہا ہوں۔''

''لیکن بیٹا، لیکن —— دیکھونا، ہوا کتنی مخالف ہے۔''

''کچھ نہیں پاپا، آپ بالکل فکر نہ کیجیے، ہمیں مخالف ہواؤں کا مقابلہ کرنا خوب آتا ہے۔''[۱۴]

حال سے ماضی کی طرف مراجعت اس بات کی دلیل ہے کہ شاہ صاحب کا سوالی جس مقصد کے لیے آیا ہے وہ اپنا مدعا دوستوں کو سناتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ اس کا لاڈلا بیٹا، اس سے جب جدا ہوا تھا تو اس نے اشارے کردیے تھے کہ اسے موج حوادث سے لڑنا خوب آتا ہے اور ملازمت کی غرض سے جانے کے بعد کبھی واپس نہیں آتا اور بوڑھے باپ کا سہارا نہیں بنتا۔ جدا ہوتے وقت جب اس نے خدا حافظ کے مبارک کلمات ادا کیے تو کشتی پر دور تک اس کی سفید قمیص چمکتی رہی اور پر وقار ہاتھوں کے الوداعی پرچم لرزتے رہے اور دور ندی کی دھار میں اس کی عینک کے فریم پر سنہری کرنیں جھلملا کر معدوم ہوگئیں۔ حفظ کتابت کا سلسلہ چلتا رہا اور بچے نے وعدہ کیا کہ میں بہت جلد واپس آؤں گا پھر سب کچھ ٹھیک ہوجائے گا لیکن نہ وہ ہی آیا نہ ہی حالات قابو میں آئے۔

شاہ صاحب مصروف ہیں، لوگوں کی مصیبتوں کو دور کرنے کے چکر میں بھول جاتے ہیں کہ اذان ہوگئی ہے اور انھیں نماز بھی ادا کرنی ہے۔ کوئی ان سے نماز کے لیے کہتا ہے تو وہ حضرت تبریزی کا حوالہ دیتے ہیں کہ عالموں کی نماز اور ہوتی ہے فقیروں کی اور —— کہ علما کی نماز کعبہ در چشم ادا ہوتی ہے لیکن فقیروں کی نماز عرش در چشم ادا ہوتی ہے۔ وقت نکلتا جا رہا ہے اور آفتاب ایک قدم اور بڑھتا جاتا ہے۔ شاہ صاحب کے گرد جم غفیر اور بڑھ چکا ہے۔ عورتوں کی تعداد میں مزید اضافہ ہوگیا ہے۔ کچھ برقعہ پوش خواتین دالان میں بنچ پر چلی گئی ہیں اور اوب سے بھرے بچے صحن کے چاروں طرف دوڑنے لگے ہیں۔ راوی سے شاہ صاحب کی ملاقات تو ہوجاتی ہے اور وہ یہ بھی دلا سا دیتے ہیں کہ اس کا کام ہوجائے گا یعنی مراد پوری ہوجائے گی لیکن یہ ضروری نہیں کہ شاہ صاحب کے تعویذ کا اثر ہو ہی جائے البتہ اس افسانے میں شفیع جاوید نے سماجی برائیوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے کہ سماج میں اندھی تقلید اس قدر رہونے لگی ہے کہ لوگ ایسی افواہوں پر زیادہ دھیان دیتے ہیں جن کی کوئی حقیقت نہیں۔ جب کہ انھیں اس بات کا بالکل اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ لاعلمی کا ہی نتیجہ ہے۔ اس طرح جہاں ایک طرف اس کہانی میں شفیع جاوید کے صوفیانہ مزاج کی جھلک موجود ہے وہیں دوسری جانب انھوں نے سماج میں رائج غلط عقائد پر بھی طنز کیا ہے۔

شکست

انسان ایک سماجی جانو ہے۔ جسے دوسرے لفظوں میں حیوان ناطق بھی کہا جاتا ہے۔ ماں باپ خاندان اور گھر وہ پہلا مکتب ہے جہاں وہ اپنے آپ سے روشناس ہوتا ہے پھر جیسے جیسے وہ بڑا ہوتا ہے، اس کے مسائل بڑھتے چلے جاتے ہیں اور وہ دنیا کی ہنگامی زندگی کا شکار ہوکر لہولہان ہوجاتا ہے، ٹھوکریں کھاتا ہے اور حالات کا مقابلہ کرتے کرتے مرجاتا ہے۔ان سارے معاملات میں وہ کئی تجربات سے روبرو ہوتا ہے۔ بہت ساری نئی چیزیں سیکھتا ہے، رشتوں سے، اخلاقی ضابطوں سے، سماجی بندھنوں سے اسے آگہی ہوتی ہے۔ایک طرف انسانی جبلت اس کی فطرت ہوتی ہے تو دوسری جانب سماجی رشتے، ایک طرف وہ سماجی صورت حال ہوتی ہے جس میں اسے جینا مرنا پڑتا ہے، دوسری طرف وہ خواہشیں وہ خواب ہوتے ہیں جن کی وہ تکمیل چاہتا ہے۔ یہ انفرادی خواب اور خواہش جب موجودہ صورت حال کو بدلنے کے لیے اجتماعی روپ اختیار کرتی ہیں تو سماج میں ڈھیر ساری تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور شفیع جاوید کے افسانے اسی کیفیت کی غمازی کرتے ہیں۔ان کی تخلیقی زندگی کا آغاز بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے ابتدائی سالوں میں ہوا۔ ۱۹۴۸ء میں سجاد ظہیر کے پاکستان جانے کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین انتشار اور افراتفری کا شکار ہوچکی تھی۔تحریک سے وابستہ کئی اہم اور نامور ادبا کو محض اس بنا پر انجمن سے کنارہ کشی اختیار کرلینی پڑی تھی کہ انھوں نے ادب کو پارٹی کے اصول ونظریات یا پروگرام کے پروپیگنڈے کے لیے استعمال کیا، جس سے ان کے اندر لکھنے کا جذبہ بھی پیدا ہوا اور شناخت بھی بنی۔ان کا دوسرا مجموعہ ''کھلی جو آنکھ'' کے عنوان سے ۱۹۸۲ء میں منظرعام پر آیا، جس میں سولہ افسانے شامل ہیں۔اس مجموعے کے افسانے سابقہ مجموعے کے افسانوں سے قدرے مختلف ہیں۔ البتہ موضوعات کی یکسانیت بہرحال قائم ہے۔اس مجموعے میں عام فہم افسانوں کے ساتھ مختصر افسانے بھی شامل ہیں، جس کی واضح مثال افسانہ ''میری روٹیاں'' ہے جس میں بھوک کی شدت اور جبلت کو دکھایا گیا ہے ساتھ ہی معاشرے کی بے حسی کی غمازی کی گئی ہے۔مجموعے کی دوسری کہانی ''شکست'' بھی ایک کامیاب اور پراثر تخلیق ہے۔ بے ثباتی کا احساس، رومانیت، قدیم وجدید کی کشمکش، داخلی انتشار، طنز، احساس جرم، بیزاری، ترسیل کی ناکامی،

تنہائی، گمشدگی اور ترقی پسندانہ احساس وہ موضوعات ہیں جن سے کہانی کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ فلائٹ لفٹنٹ ٹھاکر گلاب سنگھ اس افسانے کا مرکزی کردار ہے جو چھتری راجاؤں کے سورج ونشی خاندان کا واحد چشم و چراغ ہے۔ لفظ ''ٹھاکر'' ماضی کی شان وشوکت، آن بان اور رعب و دبدبے کا پتہ دیتا ہے۔ ''گلاب'' حال کی طرح نرم ونازک اور بے ثباتی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ''سنگھ'' خاندانی رتبے اور طاقت وتوانائی کی علامت ہے۔ یہ کردار اپنے تابناک ماضی کو یاد کرتے ہوئے اور خاندانی روایات کو یاد کرتے ہوئے اپنے حال پر نوحہ کناں ہے۔

ٹھاکر گلاب سنگھ نے زندگی کی بے ثباتی کا مشاہدہ کیا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس دنیا کی ہر چیز فانی ہے، اس کی شخصیت کے اس پہلو کی پیشکش میں شفیع جاوید کا فنی شعور پختہ نظر آتا ہے۔ ابتدا سے ہی کہانی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔

> ''وسیع وعریض دربار ہال میں تنہا فلائٹ لفٹنٹ ٹھاکر گلاب سنگھ کی بے ثبا
> ت آنکھوں نے منقش دیواروں پر بڑے بڑے قد آدم جڑاؤ فریموں
> میں تاریخ کی پتھرائی اور منجمد آنکھوں کو دیکھا، اس کے بابو جی ٹھاکر
> دلیپ سنگھ اس کی ماں راج ماتا، اس کے دادچھتر دھاری، اس کے چچا،
> اس کے، اس کے اور اس کے ......کیسی کیسی کلغی دار پگڑیاں، کیسے کیسے
> سولا ہیٹ اور کیسے کیسے صافے......قد آدم بتوں کی آراستہ صفیں، قدم
> قدم وہ آگے بڑھتا گیا جیسے اسے گارڈ آف آنر پیش کیا جار ہا ہو۔ ان میں
> کئی ایک کو نائٹ کرنل اور کیپٹن کے خطاب بھی تھے سینوں پر طلائی طمغے
> ابھی بھی چمک رہے تھے۔ بے نام لڑائیوں کے گم نام سپاہی۔''[۷]

جاگیردارانہ تہذیب کے زوال کے دکھ، زندگی کی بے ثباتی کے غم اور داخلی کشمکش میں ماضی کی احساس گرفت سے نکلنے کے لیے وہ آخری سرے کی برجی پر چلا گیا، بے ثبات آنکھوں نے دوبارہ دیکھا کہ اس کے بابو جی اس برجی سے ان لوگوں کو درشن دے رہے ہیں جو سورج ادے کو پرنام کرنے کے بعد ہجوم کی صورت انھیں نمسکار کرنے آئے تھے۔ آج وہاں کوئی نہ تھا۔

''بے ثبات آنکھوں'' کی تکرار فنا پذیری کا شدید احساس ہے۔ مصنف نے تخیل کی نگاہوں سے ماضی کی جاگیردارانہ عظمت وشان وشوکت کا مشاہدہ کیا ہے لیکن '' آج وہاں کوئی نہ تھا''۔ اس کے زوال کا آئینہ دار ہے، جس کا ردعمل یوں ظاہر ہوتا ہے:

> ''اس کے لبوں پر ایک تلخ سی مسکراہٹ طلوع ہوئی، پھر اس نے زور سے قہقہہ لگایا ——
>
> وقت جو رک سا گیا تھا پھر بہنے لگا۔ تواریخ اپنے کاندھوں پر لیے وہ دیر تک قہقہہ لگا تا رہا کہ تاریخی انجماد کے خلاف یہ اس کی بروقت مدافعت تھی۔ اس نے گھوم کر وہاں سے پھر اس وسیع ہال کو دیکھا تو وہ اسے تنگ و تاریک سرنگ معلوم ہوا۔ کئی نسلوں کا کھلا بے صفحہ البم ویسے ہی بے ثبات آنکھوں کا منتظر رہا۔''۸

یہاں ''مسکراہٹ'' سے قہقہے تک ٹھاکر گلاب سنگھ کا دفاعی طرز احساس نمایاں ہے جسے فن کار نے امیجری کے ذریعہ ابھارا ہے۔ ساتھ ہی شفیع جاوید نے اپنے کردار کی نفسیات کا بڑا گہرا مطالعہ کیا ہے جس سے وہ حقیقی کردار معلوم ہوتا ہے۔ خاص طور سے بے ثبات آنکھوں کی ازسرنو تکرار نے فنا، مہملیت اور انتظار کے رجحان کو استعاراتی انداز عطا کیا ہے۔ رمزیت واشاریت سے بھرپور آخری جملے نے کہانی کو ارتقائی رفعت سے ہم کنار کیا ہے۔ شفیع جاوید نے ٹھاکر گلاب سنگھ کی شخصیت کی تعمیر میں فنکارانہ ضبط ونظم اور ڈرامائی طرز اظہار کا سہارا لیا ہے۔ داخلی کشمکش اس کو خارجیت میں پناہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ اپنے پرانے ملازم بابا جوگی داس کے پوچھنے پر کہ اب تم چلے کیوں نہیں آتے واپس۔ یہاں سب کچھ برباد ہورہا ہے وہ جواب دیتا ہے:

> ''باہر ہی اچھا لگتا ہے، سب کچھ کھلا کھلا بے داغ جیسا، یہاں پتہ نہیں کیوں جب بھی آتا ہوں دم گھٹنے لگتا ہے، لاشوں اور خون کی بوچاروں اور ملتی ہے ادھر پیچھے جو باغ ہے نا کبھی کبھی اس سے بہت ہی سسکیوں کی آواز آتی ہے جیسے کئی عورتیں بے بسی میں رو رہی ہوں۔''۹

یہاں فن کار نے زندگی کے جدید طرز کی عکاسی کی ہے۔''پیچھے کے باغ سے سسکیوں کی آواز'' جاگیردارانہ نظام کے ظلم وستم اور استحصال و جبریت کا علامتی اظہار ہے جس میں ٹھاکر گلاب سنگھ کا نسلی احساس جرم، لاشعوری، اپنے آباواجداد کے اعمال وحرکات کے لیے مجرم ہونے کا احساس، مخلصانہ نوعیت رکھتا ہے وہ جاگیردارانہ تمدن سے بیزار ہے۔ اپنے ملازم سے یہ سن کر کہ اس نے محل میں کبھی فائر کی آواز نہیں سنی وہ کہتا ہے کہ لیکن میں یہاں برابر سنتا ہوں، لاشوں اور خونوں کو چاروں طرف یہاں پھیلا ہوا دیکھتا ہوں۔ ماضی سوہان روح ہے۔ اپنے آباواجداد کے اعمال کی ذمہ داری اس کے لاشعور میں موجود ہے۔ جو آگے چل کر ظاہر ہوتی ہے۔ کہانی کے اس موڑ پر از خود یہ گوشے منور ہوتے ہیں اور ملازم کا جواب ''بابا تم مورچے سے آرہے ہونا اسی لیے ایسا لگتا ہوگا'' تبھی فطری معلوم ہوتا ہے لیکن ٹھاکر گلاب سنگھ اپنے ملازم کو یہ سمجھانے سے قاصر ہے کہ ''محل اور موچے کے فائر'' میں کیا فرق ہے۔ وہ کہتا ہے:

''دونوں کی لاشوں اور خون کی بو میں بھی بڑا فرق ہوتا ہے —— میں تمہیں پھر
کبھی سمجھاؤں گا —— پھر کبھی —— کہ محل کیسے بنتا ہے اور کیسے قائم رہتا ہے؟''[۱۰]

یہاں اسی احساس جرم کا بیان ہے جس کا ذکر آیا۔ اگرچہ ٹھاکر گلاب سنگھ جاگیردارانہ تمدن سے بیزار ہے اور ترقی پسند نقطۂ نظر رکھتا ہے۔ لیکن وہ اپنے ملازم کو سمجھانے سے قاصر ہے۔ یہاں ترسیل کی ناکامی کا مسئلہ درپیش ہے جس کے سبب فرد تنہائی وگمشدگی کا شکار ہے:

''اس نے اپنی دونوں ہتھیلیوں کو ایک دوسرے سے اس طرح رگڑنا
شروع کیا جیسے وہ اپنے پرکھوں کے سب کیسے دھرے کو دھو دے گا۔ نیچے
کل کل کرتی ندی کے کنارے کالے پتھروں پر کوئی اپنی دھوتی صاف
کر رہا تھا۔''[۱۱]

یہ طرز عمل لاشعوری احساس جرم کے کفارے کی نفسیات رکھتا ہے۔ یہاں ندی زندگی کی علامت ہے نیچے زمانی بُعد اور دھوتی صاف کرنا موجودہ سماجی وتہذیبی قدروں کا مخصوص استعارہ ہے۔ ٹھاکر گلاب سنگھ کے کردار میں دفاعی احساس بار بار ابھرتا ہے۔ اس کردار کا وجودی احساس جنگ کی خانہ خرابی کا پیدا کردہ ہے، جس نے اس کی شخصیت کو نفسیاتی طور پر متاثر کیا ہے۔ وہ خود کلامی کے انداز میں یوں گویا ہوتا ہے۔

''میں ٹھاکر گلاب سنگھ، چھتری راجاؤں کے سورج ونشی خاندان کا واحد چشم و
چراغ، مجھے کیا ہو گیا ہے؟ کیا میری شخصیت میں کوئی نفسیاتی گرہ لگ گئی
ہے؟ کیا یہ پاپ اور پرائشچت کی کشمکش ہے؟ کس کا پاپ؟ نسلوں کا؟''۱۲

سوالیہ نشانات داخلی کشمکش۔ یہ داخلی کشمکش اس کے جنگ کے تجربے کی رہین منت ہے، جس نے اس کے وجودی رویے کو مہمیز کیا ہے۔ ان سوالیہ نشانات کا جواب خود اس کے اندر پیدا ہوتا ہے۔

''لیکن پرائشچت صرف میرے حصے میں کیوں پڑ گیا کیونکہ میں فلائٹ
لفٹننٹ ٹھاکر گلاب سنگھ ہوں کہ میں نے خو کو خون میں لتھڑی ہوئی لاشوں
کے درمیان صحیح اور غلط کا اصل روپ دیکھا ہے کیونکہ میں داخل اور خارج
دونوں میں زندہ رہنا چاہتا ہوں۔''۱۳

داخلیت اور خارجیت میں توازن عہد حاضر کا سب سے بڑا مسئلہ ہے، جس کے حل کی بہ ظاہر کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ ٹھاکر گلاب سنگھ اسی المیے کا شکار ہے۔ وہ جدید انسان کی نمائندگی کرتا ہے۔ جدید دور کی نمائندہ تعبیر شفیع جاوید نے فن کارانہ انفرادیت اور مہارت کے ساتھ جدید انسان کے داخلی اور خارجی مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ ان کے نزدیک اس مسئلے کا حل ماضی کی تردید، اس سے فرار یا گریز ہی میں ممکن ہے۔ اس لیے ٹھاکر گلاب سنگھ اپنے ڈراؤنے علامتی خواب سے چیخ کر بیدار ہوتا ہے۔ اس کی منظر کشی فن کار نے کچھ یوں کی ہے:

''بستر میں کچھ دیر بیٹھے رہنے کے بعد دوبارہ سونے سے قبل اس نے
آخری فیصلہ کیا کہ صبح وہ ٹھاکر گلاب سنگھ نہ لوٹنے کے لیے وہاں سے
چلا جائے گا۔''۱۴

یہی آج کے انسان کا المیہ ہے کہ داخلیت و خارجیت اور ماضی اور مستقبل کے پھیر میں پڑ کر پرسکون زندگی جینے سے محروم ہے۔ شفیع جاوید نے انسان کی اسی کشمکش کو علامتی انداز میں بیان کیا ہے۔ ان کی یہ کہانی واقعہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ اور اسلوب کی رمزیت و اشاریت کے سبب اپنے موضوع سے ہم آہنگ ہے اور جدیدیت کی ایک نمائندہ کہانی کہی جا سکتی ہے۔

بازیافت

تہذیب ایک ایسا ہمہ گیر، ہمہ جہت اور متنوع تصور ہے جو انسان کے ہر پہلو کا احاطہ کرتا ہے۔تہذیب میں وہ تمام چیزیں شامل ہیں جن کا تعلق اقدار سے ہے۔انسانی اقدار انسانی رویوں کے اس مجموعے کا نام ہے جس میں انسانی جماعت کی فلاح و بہتری کے عناصر ہوتے ہیں۔انسانی اقدار معاشرے میں افراد کے درمیان ربط و یگانگت کے وہ اصول اور نشانیاں ہیں جن کے اختیار کرنے سے ایک انسان کی شخصیت مثالی بن جاتی ہے۔مثال کے طور پر ایک معاشرے میں رہنے والے افراد کو چاہیے کہ مساوات، محبت، انسان دوستی، رواداری اور جذبۂ خیر سگالی جیسے اصول و اقدار کے پیش نظر اپنے انفرادی مفاد پر معاشرتی فلاح و بہبود اور اس کے ارتقا کو ترجیح دے کر مل جل کر کام کریں۔معاشرے میں اپنی طرح کے دوسرے انسانوں کے لیے فلاح و خیر کی آرزو رکھنا انسان دوستی کہلاتا ہے۔تمام مثالی نظام اقدار جن کی بنیاد مساوات، اخوت، محبت اور سماجی انصاف پر ہو انسان اپنا اور دوسرے کا پاس و لحاظ رکھے، سخاوت اور فیاضی جیسی تمام صفات انسانی اقدار میں شمار کی جاتی ہیں۔انسان زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتے ہوئے بہت کچھ سیکھتا ہے۔آج کا انسان سماجی رشتوں اور اپنی نفسانی خواہشات کے درمیان الجھا ہوا ہے۔جدید زندگی کی تیز رفتاری سے انسان عاجز آ چکا ہے۔مذکورہ انسانی اقدار پر ذاتی مفاد حاوی ہو چکا ہے۔پرانی قدریں پامال ہو چکی ہیں اور مکر و فریب کا بازار گرم ہے۔شفیع جاوید کے افسانوں کا ایک وصف پرانی اقدار کا خاتمہ ہے، جسے انھوں نے قریب سے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔افسانہ ''بازیافت'' اس کی واضح مثال ہے۔اس افسانے میں شفیع جاوید نے مٹتی تہذیب کے المیے، زمنداری کے خاتمے اور شناخت کھونے کے المیے کو موضوع بنایا ہے۔افسانے کا آغاز ایک ایسے کرائے دار جوڑے قمر اور شگفتہ سے ہوتا ہے جو حال ہی میں ایک نئے مکان میں شفٹ ہوئے ہیں اور گھر کی نیم پلیٹ پر لکھا نام ''سبزہ زار'' دیکھ کر وہ چونک پڑتے ہیں کہ ایسی ویران جگہ پر بوسیدہ برآمدے کی سب سے اونچی محراب پر اتنا خوبصورت نام کون لکھ سکتا ہے تو قمر کی بیوی شگفتہ کہتی ہے کہ فوراً فیصلہ نہ کیا جائے کیونکہ جگہ کی پہچان وقت اور موڈ کا توازن چاہتی ہے۔

دو پہر شام میں اور شام رات میں تبدیل ہونے والی تھی کہ قمر کا ذہن بلب کی طرف گیا کہ بازار سے

اگر بلب نہ لایا گیا تو رات سناٹے اور خوفناک صورت حال میں کاٹنی پڑسکتی ہے۔ لہٰذا وہ بازار کی سمت چلا گیا تو دروازے پر دستک ہوئی اور کوئی ایسے صاحب نمودار ہوئے جن کا تعلق شرف آباد سے تھا۔ انھیں یہ معلوم ہوگیا تھا کہ یہ دونوں (جو ابھی اس مکان میں وارد ہوئے ہیں) کا تعلق بھی اسی علاقے سے ہے۔ پھر وہ شگفتہ سے پوچھنے لگے کہ وہ لوگ شاہ امیر کے گھرانے سے ہیں یا شاہ صغیر کے گھرانے سے یا شاہ صغیر کی اولاد میں سے ہیں۔ ان کی تفتیش کا فقط ایک ہی مقصد تھا کہ خود ان کا تعلق بھی اسی شرف آباد سے تھا۔ شگفتہ اور شاہ صاحب کے مابین ہوئی گفتگو کا ایک حصہ ملاحظہ ہو:

''سنا ہے بیٹی تم لوگ شرف آباد سے آئی ہو؟''

جی ہاں —— تشریف رکھیے۔

انھوں نے اپنی چھڑی ایک طرف کو رکھی اور نئی کین کی کرسیوں میں سے ایک پر منھ دوسری طرف کیے ہوئے بیٹھ گئے۔ پھر پوچھا۔

تمہارے میاں کہاں ہیں؟

وہ ابھی بازار کی طرف کچھ بلب لانے گئے ہیں، ابھی آجائیں گے۔

کیسی عجیب بات ہے۔ شہر کے محلے میں آئی ہو تو تمہارے میاں کو اپنوں سے پہلے ملنا چاہیے تھا اور خاص کر مجھ سے کہ میں بھی وہیں کا شاہ ہوں۔ سنا ہے تم لوگوں کا تعلق بھی شاہ فیملی سے ہی ہے۔

جی ہاں —— شاہ امیر الدین صاحب مرحوم ان کے دادا تھے۔

ہے ہے۔ کیا غضب ہے کیسا زمانہ آیا۔ ہم ایک بونٹ کے دو وال اور کیسا غیر کی طرح پڑوس میں آیا ہے۔ خیر باقی باتیں بعد کو ہوں گی۔ رات کا کھانا تم لوگوں کا میرے یہاں سے آئے گا، تم آتے ہی باورچی خانہ گرم نہ کر دو، یہی کہنے آیا تھا۔''[۱۵]

اس اقتباس میں یہ بات اہم نہیں ہے کہ کوئی شخص ان سے حال چال معلوم کرنے آیا بلکہ مقصود یہ ہے کہ اگلے وقتوں کے لوگ کس قدر حساس تھے کہ انھیں پڑوسیوں کا کتنا خیال تھا اور وہ بھی ایسے پڑوسی جو رشتہ

دار ہوں۔ وضع داری کے چکر میں کھانے کی دعوت ایسے حالات میں کرنا کہ خود کا گزارا مشکل سے ہو پاتا ہوان کی مہمان نوازی، کشادہ دلی اور خلوص کی طرف دلالت کرتا ہے۔شاہ صاحب جب گھر سے چلے گئے تو قمر گھر میں داخل ہوا اور شگفتہ نے سارا حال کہہ سنایا تو قمر اس واقعے کو سن کو خوب ہنسا۔عشا کی اذان کے فوراً بعد وہ معصوم لڑکے ایک دس گیارہ سال کا، دوسرا پندرہ سولہ سال کا سینیوں میں کھانا لے کر آئے۔ سیاہ کرتے اور سیاہ مخمل کی ٹوپیوں میں ملبوس، باتوں باتوں میں معلوم ہوا کہ ان بچوں کے والد نامدار کا نام شریف احمد ہے۔لیکن محلے میں لوگ ڈاکٹر صاحب کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ جب ان کی نظر کھانے اور اس کی رکابیوں پر گئی تو معلوم ہوا کہ رکابیاں بوسیدہ ہیں اور کھانا سادہ اور نفیس ہے گویا ان پر زمانے سے قلعی نہ کرائی گئی ہو۔ برتنوں پر نظر ڈالنے کے بعد انھیں احساس ہوگیا کہ ڈاکٹر صاحب نے فقط وضع داری کی خاطر خواہ مخواہ کی زحمت اٹھائی۔یہی سب سوچ کر دونوں کی آنکھوں سے نیند کوسوں دور تھی اور بار بار آنکھوں میں رکابیوں کی بوسیدگی اور سینیوں کی خستگی جاگتی رہی اور گردوپیش کی ویرانی میں اضافہ کرتی رہی۔

صبح جب آنکھ کھلی تو ڈاکٹر شریف احمد دروازے پر دستک دے رہے تھے۔ باتوں باتوں میں اندازہ ہوا کہ ڈاکٹر صاحب سے ایسا دور کا رشتہ تھا کہ تعلقات ہوں تبھی ان کو اپنا کہا جاسکتا تھا۔ پھر بھی جس گرم جوشی سے وہ پیش آئے تھے وہ مثالی تھی۔اس کے بعد تعلقات کا سلسلہ شروع ہوا آمدورفت میں معلوم ہوا کہ ڈاکٹر صاحب جس مکان میں رہتے ہیں وہ انکا اپنا نہیں ہے۔ بلکہ قبضہ کیا ہوا ہے۔مکان کیا تھا بڑی لمبی چوڑی حویلی اور کئی آنگنوں کا مخدوش مکان تھا جہاں سیلی ہوئی زمین کی بو گردوپیش میں رچی ہوئی تھی۔ شگفتہ نے سوچا کہ اگر یہی مکان کہلاتا ہے تو کھنڈر کسے کہیں گے۔قمر کے سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر صاحب نے یکلخت کہا کہ ڈر کاہے کا بیٹا۔گھر میں ماشاءاللہ درجن بھر بچے بچیاں ہیں۔ادھر باہر کی طرف کوچوان رام دین کو بسا رکھا ہے۔ جنوب کا گوشہ جو زیادہ خوفناک ہے بشیرن ماما کو دیا ہوا ہے۔ پیچھے مرغیاں بسی ہوئی ہیں گویا ہر طرف خوش حالی ہی ہے گھر کا طواف کرتے کرتے وہ باتیں بھی کرتے جاتے تھے اور بہت دنوں کے بعد معلوم ہوا کہ ڈاکٹر صاحب خوش گپیوں کے ماہر ثابت ہوئے۔قمر سے باتیں کرتے ہوئے انھوں نے اس کے دادا مرحوم کا حال پوچھا اور خود ہی ربیع الاول کی میلاد اور سیرت پاک کے جلسہ کا ذکر کرنے لگے تو ایک دن ایسا ہوا کہ دادا مرحوم نے میلاد کرائی اور درگا حلوائی کے یہاں سے

مٹھائی آنے میں تاخیر ہوئی۔تو:

''آج شاہ امیرالدین کے یہاں سے لوگ بغیر مٹھائی کے واپس چلے جائیں۔تمہارے دادا کو اس دم دیکھا کہ وظیفہ میں غرق تھے۔ فارغ ہوئے تو اس دیگ کی طرف گئے جس سے مٹھائیاں نکال کر لوگوں کو دیتے تھے اور صرف اتنا کہا کہ شریف میاں، کچھ بچی ہوئی مٹھائیاں ہوں گی، آؤ تقسیم انھیں سے شروع کر دیں۔اللہ کے حبیب کی محفل ہے، وہ جانیں، اللہ جانے۔ پھر میاں وہ نکالتے گئے اور میں سینی کی سینی بانٹتا گیا۔سیکڑوں کے مجمع کے بعد بھی دیگ میں مٹھائیاں موجود تھیں۔کیا کرشمہ تھا کہ آج بھی رونگٹے کھڑے ہوجاتے ہیں۔''۱۶

یہ باتیں سنتے ہوئے قمر کے ذہن میں محلے کے دوسرے احباب کی وہ باتیں گشت کرنے لگیں جو موقع بہ وقع لوگوں کی زبانی سنی ہیں جیسے کہ ڈاکٹر صاحب اسی طرح ملاقاتیں بڑھا کر لوگوں پر ہاتھ صاف کرتے ہیں۔ یا وہ اپنی زمینداری کا جنازہ کاندھوں پر لے کر لوگوں کی ہمدردیاں حاصل کرتے ہیں خدا جانے گھر کیسے چلتا ہے۔شاید جنوں کا سایہ ہے۔

یہ باتیں سوچ کر قمر نے ایک دن ان کی ڈاکٹری کا واقعہ بھی سننے کی کوشش کی تو ڈاکٹر صاحب نے خود بتایا کہ یہ اس زمانے کی بات ہے جب حال ہی میں زمینداری ختم ہوئی تھی لیکن اس کے اثرات ذہنوں پر اب تک باقی تھے۔ایک نو دولتیے نے گھوڑے پر سوار ہو کر حویلی کے سامنے سے گزرنے کی کوشش کی تھی۔ میں نے اسے پکڑوا کر خوب پٹوایا۔ زمینداری ہی تو گئی تھی میری عزت تو برقرار تھی۔ادھ موا ہو گیا تو گدھے پر لدوا کر موسہڑوں سے اس کے گھر بھجوا دیا۔اس کے بعد مقدمہ قائم ہوا اسی کے چکر میں حویلی ہاتھ سے چلی گئی۔ جب گاؤں میں کھانے کو نہ رہا تو راہ فرار کے طور پر گاؤں چھوڑ کر یہاں آباد ہوا اور ڈاکٹری شروع کی کیونکہ زمینداری کے بعد ہومیو پیتھک ڈاکٹری ہی مجھے باعزت نوکری نظر آئی لیکن بدتمیز مریضوں کے ساتھ نباہ نہ ہو سکا اس لیے یہ بھی بند کر دی ہے۔

اس ملاقات کے کئی دنوں بعد تک ڈاکٹر صاحب سے کوئی ملاقات نہ ہوئی تو شگفتہ نے بتایا کہ ان

کے گھر کا حال بڑا خراب ہوگیا ہے۔ان کی مرغیوں کے انڈے ان دنوں محلے میں بکنے لگے ہیں۔بچیاں سلائی کا کام کرتی ہیں اور بڑا لڑکا پڑھائی چھوڑ کر ٹیوشن کا کام کرنے لگا ہے۔ان کاموں میں کوئی عیب نہیں ہے لیکن ایک شریف خاندان کے لیے یہ تمام کام معیوب ہیں۔

کچھ دن اور گزر گئے تو قمر آفس سے واپس ہوتے ہوئے ڈاکٹر شریف احمد کے گھر کی طرف چل پڑے تو وہاں کا نقشہ ہی دوسرا تھا۔سامان یکوں پر لادے جا رہے تھے اور ڈاکٹر صاحب اپنے کچھ خاص سامان رام دین کی فٹن پر رکھ رہے تھے۔شریف صاحب قمر کو دیکھتے ہی بولے۔ابھی میں تمہاری طرف سے ہوکر ہی جانے والا تھا کیونکہ میں مقدمہ ہار گیا ہوں اور اب یہ حویلی میری نہیں رہی۔اس لیے اب یہاں رہنا اور قبرستان جانا دونوں برابر ہے۔قمر نے شہر کا نام پوچھا تو کہا کہ ممبئی کا ارادہ ہے۔اس لیے کہ کلکتہ اور دلی تک قرب وجوار کے لوگ مل جاتے ہیں۔بمبئی سب سے دور ہے اور سنتے ہیں کہ غدار اور بے مروت شہر ہے کوئی کسی کو نہیں پوچھتا۔پہچان کے لوگ بھی منھ موڑ لیتے ہیں اب ایسی ہی جگہ میرے لیے مناسب ہوگی کہ میں یا میرے بچے جس طرح کی مزدوری کرنے کو ہوگی کریں گی، یا بچے ٹھیلہ کھینچے گے یا میں حاجی علی کے مزار پر یا حق یا حق کروں سب چلے گا۔یہاں تو شرف آباد کے رئیس اور زمینداروں کو بھینک مانگنے میں بھی دس بار سوچنا پڑے گا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ قاضی عبدالستار کے افسانے ''پیتل کا گھنٹہ'' کی یاد دلاتا ہے جو تقسیم کے بعد زمینداروں پر نازل ہونے والی مصیبت کا نوحہ ہے۔یہاں راوی کا بیانیہ اس وقت شدت اختیار کر جاتا ہے جب وہ پیتل کے گھنٹے کا ذکر کرتا ہے۔یہاں پیتل کا گھنٹہ مٹتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے کہ سرمایہ داروں پر وہ ہیبت ناک غریبی نازل ہوئی ہے کہ وہ مفلسی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں لیکن جہاں مہمان نوازی کی بات آتی ہے تو ضیافت کا عالم یہ ہے کہ اپنی آخری نشانی بھی اسکے ہاتھ فروخت کرتے ہیں جو کبھی ان کا غلام ہوا کرتا تھا اور ان کے تلوے چاٹتا تھا گھر کے منظر سے یہ بات تو واضح ہو رہی ہے کہ ان کی صورت حال دگرگوں ہے لیکن وضاحت اس وقت ہوتی ہے جب دادی اماں نے ایک بڑی سی پلیٹ میں دو ابلے ہوئے انڈے کاٹ کر پھیلا دیے تھے۔اس مفلسی کے باوجود انھوں نے مہمان نوازی میں کوئی کسر نہیں چھوڑی اور راوی کے بیان کے مطابق اس نے آج تک اتنا نفیس کھانا نہیں کھایا تھا۔اس

افسانے میں بھی ایک خاندان اپنی عزت کو بانقاب رکھنے کے لیے اپنے کسی مہمان عزیز کی عزت کرتا ہے اوراس کے عوض پیتل کا گھنٹہ جواس خاندان کی آخری نشانی ہے،کوبھی فروخت کر دیتا ہے۔

بالکل اسی طرح اس افسانے میں بھی ایک زمیندار اپنا علاقہ اس لیے چھوڑتا ہے کہ وہاں شرافت اور عزت نفس آڑے آرہی ہے اور وہ دور کسی علاقے میں اس لیے بھی جاتا ہے کہ دوسرا کوئی دیکھ نہ سکے۔ بہ ظاہر تو یہ معمولی سی بات لگتی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر شریف احمد اپنے زمانے کے ستائے ہوئے ایک مفلوک الحال شخص ہیں جن کے اندر شرافت اور عزت نفس ہے اور اسی نے ایسے دوراہے پر لاکھڑا کیا ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی ساکھ بچانے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔

واپسی

شفیع جاوید نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں وہ ترقی پسندی کا زمانہ تھا۔لیکن جس رجحان کے تحت انھوں نے لکھنا شروع کیا وہ جدیدیت کا زمانہ تھا۔جدیدیت کا لفظ ''جدید'' سے مشتق ایک ادبی اصطلاح ہے جو انگریزی لفظ Modern کا ترجمہ ہے۔ماڈرن کا مادہ لاطینی متعلق فصل Modo ہے جس کا مطلب Just New ابھی یا اسی لمحے ہے۔لاطینی میں ہی Modo سے Modernus بنایا گیا جس کا مفہوم زمانہ حال سے متعلق لیا گیا۔عہد وسطیٰ کی فرانسیسی میں یہ لفظ Moderne اور جدید انگریزی میں یہی لفظ Modern بن گیا تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ عہد الزبیتھ (سولھویں صدی) میں ماڈرن کو معمولی اور پیش پا افتادہ Common Place کے معنی میں استعمال کیا گیا۔شیکسپیئر کے ڈراموں میں ماڈرن اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے تاہم نشاۃ ثانیہ کے بعد کے زمانے کو جب ماڈرن کا نام دیا گیا تو بڑی حد تک اسی لفظ کے ابتدائی لغوی مفہوم کا بھی احیا ہوا۔دلچسپ بات یہ ہے کہ عربی لفظ جدید کا کم و بیش وہی مفہوم ہے جو Modo کا تھا لیکن اردو میں جب جدید کا لفظ استعمال ہوا تو ہمارے ناقدین نے ایک خاص عہد تک اس کے مفہوم کو مختص کر دیا جس کا زمانہ ساٹھ کی دہائی سے اسی کی دہائی تک محیط ہے اور اس کا پس منظر یوں ہے کہ تقسیم ہند کے بعد ہندو پاک کے عوام اجتماعیت سے اپنا اعتبار کھو بیٹھے تھے اور انھوں نے اجنبیت، انفرادیت اور داخلیت کو اپنا مقدر بنالیا تھا لہٰذا ادب میں بھی اسی طرح کے موضوعات برتے جانے لگے اور جدیدیت نے اپنا سکہ جمانا شروع کر دیا اور اسی عہد کو ادیبوں نے جدیدیت Modernism کا نام دیا۔ جدیدیت،فرد کی داخلی جلاوطنی اور بے پناہی کی ترجمانی و تنقید ہے۔جس کے نتیجے میں فرد تنہائی، الجھن، بے گانگی، اجنبیت،مہملیت اور بیزاری کی کیفیت سے دوچار ہے۔ان رجحانات کے اعتبار سے جدیدیت فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے۔وجودیت کی فلسفیانہ تحریک کا آغاز یورپ سے ہوا۔بہ قول لطیف الرحمٰن:

> ''کرکے گارڈ نے تقلیدی، روایتی اور رسمی مذہب کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا اور داخلیت و باطنیت کو مذہب کی روح قرار دیا۔اس کے مطابق عبادت داخلی وجود یا روحانی گہرائیوں میں اترنے کے مترادف

ہے۔اس طرح وجودیت Existentialism مذہبی روایت ورسمیت
کے خلاف ایک باغیانہ ردعمل ہے۔'' ۷۱

جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کے داخلی کرب کا اظہار تھی جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شوروغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔ جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈازم کے اثرات بھی قبول کیے۔ اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بلکہ پچاس کی دہائی اور اس سے قبل سے ہی ایسی ہیئت وموضوعات آنے لگے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔ کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر'' احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے افسانے ہیں جن میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' اس ضمن میں قابل ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے۔ جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند تحریک کی بنیاد کہا جاتا ہے ٹھیک اسی طرح منٹو کے ''پھندنے'' کو جدیدیت کی بنیاد کہا جاتا ہے۔ لیکن ۱۹۶۰ء تک آتے آتے جدیدیت کے نقوش پوری طرح واضح ہونے لگے تھے۔ 'شب خون'، اوراق، آہنگ اور اسی طرح کے دوسرے رسائل میں ایسی تخلیقات شائع ہونے لگی تھیں جن میں ابہام کا گمان ہونے لگا تھا۔ جدید افسانوں سے متعلق بلا مبالغہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کے دور میں اس صنف کی نمائش غلط طریقے سے ہوئی اور اس کی افہام وتفہیم سراب ہوگئی۔ اس رجحان کے تحت لکھے گئے بعض افسانوں کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار اپنی علمیت کو مخفی رکھنے اور دوسروں کے سامنے برتر ثابت کرنے کے لیے ایسا رویہ اختیار کرتے ہیں جب کہ ان کے افسانوں سے متعلق انھیں سے دریافت کیا جائے تو شاید ہی اس کی تفہیم کو وہ ہمارے لیے حل کر سکیں۔ جدیدیت کے ماہرین صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ شرح نہیں کرتے بلکہ جو لوگ ان کے شاہ کاروں کو نہیں سمجھ پاتے، ان پر طرح طرح کے فقرے بھی کستے رہتے ہیں۔ فاروقی صاحب جدیدیت کے علم بردار ہیں۔ انھوں نے میر وغالب کے مشکل اشعار کی شرح کی ہے کیا ہی خوب ہوتا کہ وہ تجریدی افسانوں کے معمے کو بھی حل کر دیتے۔ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کی طرح شفیع جاوید نے بھی اس حوالے سے کئی اہم اضافے کیے ہیں۔

شفیع جاوید کا افسانہ ''واپسی'' جدیدیت کی ترجمانی کرتا ہے جس میں رشتوں کی شکست وریخت کو بنیادی موضوع بنایا گیا ہے، جس میں کچھ اسی طرح کی کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ایک ڈاکٹر جس کی زندگی میں تنہائی، اداسی اور بے گانگیت ہے، وہ اپنے فلیٹ میں بالکل تنہا رہتا ہے اور وقت کا احساس معدوم ہوتا جارہا ہے اور وہ دیر تک خشک پتوں کو اوڑھے بچھائے صرف ایک لاش کی صورت تھا۔اس کے سر کے بال بکھرے ہوئے تھے اور کپڑے گھسٹنے کی وجہ سے پھٹ کر ٹکڑے ٹکڑے کی صورت جسم سے چپکے ہوئے تھے۔اس کے جسم پر خراشوں نے میناکاری کر رکھی تھی۔اسے بالکل یاد نہیں آرہا تھا کہ وہ کب سے یوں ہی بے ہوش پڑا تھا۔بس یہ خیال اس کے ذہن میں کوندگیا کہ بہت جلد اسے لباس تبدیل کر کے کلب کے لیے روانہ ہونا چاہیے تاکہ اپنے پیارے دوست روی کی الوداعی پارٹی میں شریک ہوسکے۔افسانہ نگار کے یہ جملے اس بات کی جانب واضح وشارہ کررہے ہیں کہ افسانے کا کردار لاابالی پن کا شکار ہے اور یہ بات سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ کس حال میں ہے اور اسے کرنا کیا ہے۔ہوش میں آنے کے بعد یہ باتیں اسے ماضی کی جانب لے جاتی ہیں کہ ساتویں منزل پر پوربی رخ کی وسیع کھڑکی سے لگا ہوا بستر نہ تھا۔نہ دیواروں پر وہ جانی پہچانی تصویریں تھیں، نہ وہ مانوس مناظر بلکہ گھنے درختوں کی تاریکی اور نمی کے درمیان اتری ہوئی شام کے طویل سناٹے اور جنگل جیسا سناٹا تھا اور حال کے منظر میں ہسپتال کا نظارہ جہاں ہر شخص پریشان حال ہے اور ورشا کا جسم اس کی نگاہوں کے سامنے تھا وہ آنکھیں بند کر کے موجزن ہوا کرتا تھا۔

رجسٹروں کے اندراج اور ایک جملہ سے دوسرے جملے تک کچھ بھی تو نہ تھا۔نہ ہی ورشا کی اس کیفیت کا فوٹوگراف کہیں تھا۔نہ ہی ریش ڈرائیونگ، الکحل یا کسی ڈرگ کا کوئی اثر تھا اور کمال ڈاکٹر سے یہ سوال پوچھ رہا تھا کہ ڈاکٹر صاحب ورشا کو ٹھیک ہونے میں اور کتنا وقت لگے گا لیکن ادھر سے کوئی معقول جواب نہیں ملتا تو بے چینی کے عالم میں گردونواح کا چکر کاٹ کر شور مچانا شروع کر دیتا ہے کہ ڈاکٹر اب کیا ہوگا؟ لیکن ڈاکٹر اسے تسلی کے دو بول کے سوال کچھ بھی نہیں دیتا۔اب اسے ورشا کے ماضی کے وہ الفاظ یاد آنے لگتے ہیں جواب سے دو تین گھنٹے قبل بیت چکے ہوتے ہیں۔ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''جب وہ گھر سے باہر گئی تھی، کتنی چھوٹی سی بات تھی، پوربی کھڑکی سے

لگے اپنے بستر پر نہایت آرام سے وہ سگریٹ پی رہا تھا۔
یہ تمہارا کون سا سگریٹ ہے؟ ورشا نے تیکھی آواز میں پوچھا۔ میر
اپسندیدہ برانڈ —— آرام اور سکون نے اسے تفریح کے موڈ میں لا دیا
تھا۔ میں پوچھتی ہوں گنتی کے حساب سے کون سا سگریٹ ہے؟ ڈاکٹر
نے مجھے صبح سے شام تک کے لیے صرف پانچ سگریٹ دیے ہیں۔
میں حساب میں برابر کمزور رہا ہوں، تم بتاؤ۔
بیڈ ٹی کے بعد ایک، ناشتہ کے بعد ایک، لنچ کے بعد ایک، شام کی
چائے اور رات کے کھانے کے بعد ایک ایک —— میں جانتی
ہوں، مجھے تنگ کرنے کے تم نئے نئے بہانے نکالتے رہتے ہو،
تمہیں سب یاد رہتا ہے۔"[۱۸]

اس اقتباس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ دونوں کردار Live in Relationship میں رہتے ہوئے کبھی ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ کبھی ماضی کی محبت لیزا پر بحث و تکرار کرتے ہیں تو کبھی ورشا کو لگتا ہے کہ کمار اسے صرف پریشان کرنے کے لیے طرح طرح کی حرکتیں کرتا ہے تا کہ وہ اسے چھوڑ کر چلی جائے۔ ورشا اکثر اس بات کو دہراتی ہے کہ اگر اس نے اسے زیادہ پریشان کرنے کی کوشش کی تو وہ چھوڑ کر چلی جائے گی۔ ان دونوں کے درمیان سگریٹ نوشی کا معاملہ لڑائی کی بنیاد ہے۔ ورشا چاہتی ہے کہ اس کا بوائے فرینڈ اپنی زندگی کا خیال رکھتے ہوئے پانچ سگریٹ سے زیادہ نہ پیے اور ایک دن وہ بھی آیا جب کمار کو چھوڑ کر ورشا ہمیشہ کے لیے چلی گئی اور اس کے چار گھنٹے بعد یہ سانحہ رونما ہوا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ محبت کرنے والے دو نو جوانوں کا المیہ ہے، جن میں ایک ٹوٹ کر محبت کرتا ہے تو دوسرے کی جانب سے بے نیازی ہی سامنے آتی ہے۔ وہ شادی سے قبل شادی ہی جیسی زندگی گزارتے ہیں اور شفیع جاوید نے اس افسانے کو ایسے عہد میں لکھا تھا جب شادی سے قبل اس طرح رہنے کا تصور عام نہ تھا بلکہ یوں کہا جائے کہ انھوں نے ہندوستان کے مستقبل کی پیشین گوئی کر دی تھی جو آج صادق آرہی ہے۔

مورکھ من جنم گنوائیو

عالمی ادب کے منظرنامے پرمہاجرت کے حوالے سے ڈھیروں افسانے اورناول تخلیق کیے گئے ہیں۔ یہ ایک ایسا کرب ہے جس سے پورے کے پورے لوگ کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی بہانے سے نبردآزما ہوتے ہیں۔البتہ ان کی نوعیت الگ الگ ہوسکتی ہے۔ ہرزمانے کا اور ہر ملک کا یہ کرب الگ ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے۔اردو میں مہاجرت کے موضوع پر جوبھی افسانے لکھے گئے ہیں وہ کسی خاص پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔یہاں مہاجرت کی کئی اقسام بیان کی گئی ہیں۔

(۱) آزادی کے بعد ہندوستان سے پاکستان جانے والوں کی مہاجرت

(۲) ہندوستان یا پاکستان سے بیرون ملک کی مہاجرت

(۳) اپنے ہی ملک میں ایک شہر سے دوسرے شہر میں بسنے کی مہاجرت

اردو میں زیادہ تر مہاجرت کی پہلی قسم کوموضوع بنا کر افسانے لکھے گئے ،جس میں ہمارے ان افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات پیش کی ہیں جنھوں نے ایک ملک کے دوحصوں میں تقسیم ہونے کے بعد پیش آنے والے واقعات کو دیکھا ہے۔ایسے فن کاروں میں انتظار حسین ،قرۃ العین حیدر، منٹو، جوگندر پال ، رتن سنگھ، رام لعل اورسریندر پرکاش کے نام نمایاں ہیں جنھوں نے کسی نہ کسی طرح ہجرت کے کرب کو برداشت کیا اور جھیلا ہے۔عبداللہ حسین نے اس حوالے سے چند اہم افسانے لکھے ہیں جن میں ''ندی''، ''واپسی'' وغیرہ اہم ہیں۔کہانی ''جلاوطن'' ایک ایسے شخص کی داستان ہے جو اپنی خاموش مزاجی اور پراسرار شخصیت کی وجہ سے آفس کے دوسرے کلرکوں کے درمیان وجہ تضحیک بنتا ہے۔ وہ ایک ایسے دفتر کا ہیڈ کلرک ہے جہاں کل سات آدمی کام کرتے ہیں، تین کلرک، ایک ڈسپیچر ، ایک ٹائپسٹ ، ایک چپراسی اور ایک ہیڈ کلرک۔ کہانی کا راوی ایک کلرک ہے اور وہ شروع میں آفس اور دوستوں کی کہانی سناتا ہے لیکن بعد میں وہ ہیڈ کلرک کی داستان شروع کر دیتا ہے۔کلرک یعنی راوی مہاجر ہے ساتھ ہی ہیڈ کلرک بھی مہاجر ہے۔جس کا انکشاف راوی کوایک مدت کے بعد ہوتا ہے۔ دونوں مہاجروں میں کافی فرق ہے ایک خوش و خرم رہتا ہے تو دوسرا خاموش اور تنہا زندگی گزارتا ہے۔ وہ تنہائی کی زندگی اس لیے گزار رہا ہے کیونکہ وہ

بہت سے لوگوں میں رہنے کے باوجود شدید اکیلے پن کا شکار ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اسے کوئی سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا اس کے بارے میں مشہور ہے کہ کسی نے بھی اسے آفس ٹائم پر کھاتے ہوئے نہیں دیکھا ہے لوگوں کا خیال ہے کہ وہ پیسے بچاتا ہے، اگر پیسے بچاتا ہے تو اسکا مقصد کیا ہے؟ اس بات کا علم کسی کو نہیں۔ اس کے معمولات زندگی کا انکشاف راوی یعنی جونیر کلرک کو اس وقت ہوتا ہے جب اسے ہیڈ کلرک کے گھر جانے کا اتفاق ہوتا ہے۔ مکان میں پہنچتے ہی سب سے پہلے اس کی نظر ان جانوروں پر پڑتی ہے جو ڈیوڑھی سے لے کر صحن اور اس سے آگے برآمدوں، سیڑھیوں اور چوباروں تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ہیڈ کلرک سب چرند پرند سے الگ الگ انداز میں باتیں کرتا ہے۔ اس کے بعد راوی دھول میں اٹی ہوئی تین تصویروں کی طرف دیکھتا ہے جو مختلف اوقات میں لی گئی ہیں۔ راوی اپنے اردگرد چرند پرند کے میلے سے تنگ آ کر ہیڈ کلرک سے یہ سوال پوچھ بیٹھتا ہے کہ ان کا کیا فائدہ؟ تو وہ جواب دیتا ہے: ''فائدہ؟'' وہ پہلی بار ہنسا، گہرا اور مختصر۔ پھر اس نے جھک کر سفید کبوتروں کا ایک جوڑا اٹھایا اور انھیں چہرے کے قریب لا کر پیار سے بولا، جب چاہو انھیں بلا سکتے ہو، چھو سکتے ہو۔''

کچھ دنوں کے بعد راوی کا تبادلہ دوسرے آفس میں ہو جاتا ہے اور وہ ملازمت سے سبکدوش ہو کر اپنے ملک واپس چلا جاتا ہے۔ ایک عرصے کے بعد اسے بیوی کے ہمراہ سرکاری کام کے سلسلے میں تہران جانے کا اتفاق ہوتا ہے وہاں ریستوراں میں کھانا کھاتے ہوئے ایک بوڑھے شخص پر نظر پڑتی ہے۔ جو اسے ہی گھور گھور کر دیکھ رہا ہوتا ہے اور کچھ دیر کے بعد چلا جاتا ہے۔ ریستوراں میں بیرے سے معلوم کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ وہ شہر لاہور کا رہنے والا ہے جو اپنی جوانی میں یہاں آیا تھا اور پھر کبھی واپس نہیں گیا۔ یہ بوڑھا وہی شخص ہے جو راوی کے آفس میں ہیڈ کلرک تھا اور خاموش خاموش سا رہتا تھا۔ تب راوی یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کیسی عجیب بات ہے کہ بعض دفعہ ایک چھوٹی سی بات کے جاننے میں ایک عمر لگ جاتی ہے کہ ''جلاوطن اپنے قبیلے کی کشش سے کبھی چھٹکارا نہیں پا سکتا چاہے وہ اپنے قبیلے سے مایوس ہی کیوں نہ ہو چکا ہو......''

کہانی ''دھوپ'' یاد ماضی کی طرف مراجعت اور ناسٹیلجیا کے کرب میں ڈوبتے ابھرتے رہنے کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ عبداللہ حسین کے ناقدین کے مابین یہ بات مشہور ہے کہ عبداللہ حسین ماضی کے کرب

کو اپنی کہانیوں میں سلیقے سے برتنے کا ہنر خوب جانتے ہیں۔ اس قول کی صداقت کے لیے مذکورہ کہانی کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کہانی میں 'دھوپ' استعارہ ہے وقت کے ڈھلنے اور دوبارہ طلوع ہونے کا۔ بالکل یہی صورت حال اس کہانی کے کردار 'سعید' کے ساتھ ہے جو بیس سال کے بعد اپنے بیٹے کے ساتھ گاؤں لوٹ رہا ہے اور اپنے بچے کی جگہ خود کو رکھ کر اپنے باپ، خاندان اور گاؤں والوں کے حالات کا جائزہ لیتا ہے۔ اس کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے محمد عاصم بٹ نے لکھا ہے کہ:

> ''اس کہانی کے حوالے سے ایک اہم بات ناسٹیلجیا ہے۔ ناسٹیلجیا عبداللہ حسین کے ہاں بہت طاقت ور انداز میں جلوہ گر ہوتا ہے اور ان کی بیشتر تحریروں کی تفہیم میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ اس کہانی کے حوالے سے ایک اور بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ عبداللہ حسین کے لیے مہاجرت کبھی ایک پسندیدہ عمل نہیں رہا۔ وہ بار بار اپنے ناولوں اور کہانیوں میں ایسے کردار ہمارے سامنے لاتے ہیں جو مہاجرت کے کرب میں مبتلا ہیں اور ہمیشہ واپس اپنی جڑوں اور اپنی سرزمین کی طرف لوٹنے کی خواہش میں جلتے رہتے ہیں۔ عبداللہ حسین کے ہاں ناسٹیلجیا ایک طرح کی قوت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔''

ایسا بھی ضروری نہیں کہ جو فن کار اس کرب کو جھیلے، وہی اس طرح کے افسانے خلق کر سکتا ہے۔ انھیں فن کاروں میں شفیع جاوید کو بھی شمار کر سکتے ہیں۔ افسانہ نگار نے کہانی کا آغاز کچھ اس طرح سے کیا ہے:

> ''اچانک اندھیرا چھا گیا اور اس کی چیخ نکلتے نکلتے رہ گئی۔
>
> ''گھبراؤ نہیں یہ لوڈ شیڈنگ کہلاتا ہے ہمارے یہاں، تھوڑی دیر کے بعد پھر سب کچھ روشن ہو جائے گا۔''
>
> ''لوڈ شیڈنگ؟''
>
> ہاں، الیکٹری سٹی کی راشننگ کہہ لو۔
>
> ''اوہ آئی سی''...... کمار بیسوں سال بعد یورپ سے لوٹا تھا تو اس

کی شخصیت کے ساتھ اس کا لہجہ بھی کافی بدل گیا تھا۔ وہاں بھی ایسا ہوتا ہے؟''

''نہیں، کبھی نہیں، اگر ایسا ہو تو پورا معاشی نظام درہم برہم ہو جائے۔ کروڑوں کا نقصان ہو جائے، کتنی جانیں چلی جائیں ـــــ۔''[۱۹]

رات کی تاریکی میں کمار اور کمال باتیں کرتے ہیں جو ایک زمانے کے بعد ملتے ہیں یعنی وہ دونوں بیس سال کے لمبے عرصے کے بعد ملے ہیں۔ اے سی روم سے نکلنے کے بعد انھیں احساس ہوتا ہے کہ باہر کا فطری موسم، اندر کے موسم سے کہیں بہتر ہے۔ اس کے بعد راوی خوشبو کا استعارہ لاکر ماضی کی یاد کو کریدنے کی کوشش کرتا ہے اور بتانا چاہتا ہے کہ بچپن کی کچھ یادیں ایسی ہوتی ہیں جو انسان کا کبھی پیچھا نہیں چھوڑتیں۔ کمار کہتا ہے کہ کبھی کبھی خوشبوئیں پیچھا ہی نہیں چھوڑتیں، ویسے تو کچھ نظر نہیں آتا لیکن خوشبو گھیرے رہتی ہے اور جانے کہاں کہاں لے جاتی ہے کہ خود کو واپس لانا مشکل ہو جاتا ہے۔ دونوں دوستوں کی باتوں میں ایک بات قدرے مشترک ہے کہ دونوں کا رشتہ اپنی زمین سے جڑا ہے اور یہ عمل اسی دن سے شروع ہوا تھا جب وہ اس خرابے میں آئے تھے۔ اسی زمین سے دوری انھیں اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ وہ دوبارہ اس عمل پر غور کریں تو کمال انے دوست کمار سے پردیس میں رہنے کے عمل پر بات کرتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے:

''دیکھو نا میرا بھی رشتہ تو زمین ہی سے تھا، مستزاد اس پر روایت بھی تھی اور کلچر بھی تھا، تم تو صرف زمین کا درد لے کر چلے گئے اور ساحل سے طوفان کو دیکھا کیے لیکن میں تو پورے بیس سالوں سے گرداب میں ہوں، نہ ڈوبتا ہوں، نہ ابھرتا ہوں، نوکری کی، بزنس بھی کیا، فری لانسنگ بھی کی، کچھ دوستوں نے کوٹہ، لائسنس اور سیاست کی رائے بھی دی لیکن دل جو ہمیشہ کا کمزور تھا لرز کر رہ گیا اس لیے گزر بسر کا انداز دیکھ ہی رہے ہو اور بس یہ بکھرا ہوا وقت، آج تک ریزوں کو اکٹھا نہ کر سکا، تمہاری طرح جب کبھی ذرا سکون پایا تو ویسی ہی خوشبو ایسا ڈستی ہے کہ سب کچھ

درہم برہم ہو جاتا ہے۔'' [۲۰]

ملک میں ایسی بھاگم بھاگ رہتی ہے کہ ہر آدمی گول چکے پر سوار چک پھیریاں کھاتا رہتا ہے اور مزے کی بات یہ ہے کہ مستقل بھاگتے رہنے کے باوجود آدمی وہیں کا وہیں رہتا ہے اور اگلی صبح وہیں سے دوبارہ اپنی دوڑ لگانا شروع کرتا ہے بس کمار اور کمال میں یہی فرق ہے کہ کمال غربت کو ترجیح دے کر اپنے ہی ملک میں ہجرت کرتا ہے اور کمار اپنا ملک چھوڑ کر پیسے کے لالچ میں پردیس میں اجنبیت کو سمائے ہوئے خوب پیسے کماتا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو فن کار نے اس افسانے میں ہجرت کو موضوع بنا کر اس کرب کو بڑے ناسٹیلجک انداز میں پیش کیا ہے۔ جدید افسانے کا ایک خاص موضوع فلسفۂ وجودیت ہے۔ وجودیت جو دہشت انگیز فضا، مشینی دور میں انسان کی شناخت ختم ہو جانے کا خوف، اقدار کے زوال اور رشتوں کے ٹوٹ کر بکھر جانے جیسے مسائل کی دین ہے، جس میں انسان بھیڑ میں بھی خود کو تنہا پاتا ہے۔ ان مسائل نے انسان کو ظاہری و باطنی طور پر متاثر کیا۔ شفیع جاوید نے بھی یہاں فلسفۂ وجودیت سے استفادہ کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آج کی تیز رفتار مشینی زندگی کے باعث انسان بھیڑ میں بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ زندگی کی برق رفتاری کی حالت یہ ہے کہ آج کل کی بھاگم بھاگ اور شہر کے بند کمروں میں رہنے کی وجہ سے انسان کو پتہ ہی نہیں چل پاتا کہ صبح کب ہوئی اور شام کب۔ بے پناہ مصروفیت کی وجہ سے وہ طلوع آفتاب کا خوبصورت منظر دیکھنے سے بھی محروم رہ جاتا ہے۔

تعریف اس خدا کی

شفیع جاوید کے تیسرے افسانوی مجموعے کا ٹائٹل افسانہ ''تعریف اس خدا کی'' افسانہ نگار کی فنکارانہ پختگی کی دلیل ہے۔ساٹھ کے عشرے میں اپنے قلم کو سنبھالنے والا فن کار ۱۹۸۴ء تک اس فنی مہارت کو پہنچ چکا تھا جب وہ ادبی منظرنامے سے آنکھیں ملا سکے۔اس دورانیے میں انھوں نے کئی علامتی اور نیم علامتی افسانے ادبی دنیا کو دیے جو اس بات کے لیے کافی ہیں کہ وہ اپنے عہد کے ایسے افسانہ نگار تھے جن سے افسانوی ادب کو توقعات وابستہ تھیں۔ان کی اسی افسانہ طرازی کو دیکھتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا:

> ''حساس دل، تیز مشاہدہ اور کھوئے ہوؤں کی جستجو کا بیان جب ایسی نثر میں ہو جو قدم قدم پر ارتکاز اور استعارے سے مزین ہو تو شفیع جاوید کا افسانہ ظہور میں آتا ہے۔یہ افسانے جدید افسانہ نگاری کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔''[۲۱]

افسانہ ''تعریف اس خدا کی'' میں خاموشی کی حکمت کو بیان کیا گیا ہے۔اس میں راوی ایک ایسے بچے کی کہانی سناتا ہے جسے سوالات پوچھنے کی عادت ہے۔ویسے ہر بچے میں یہ سوال پوچھنے کی عادت ہوتی ہے کیونکہ اسے بہت ساری چیزوں کا علم نہیں ہوتا اور بچے وہی سوال پوچھتے ہیں جن کی ضرورت ہوتی ہے۔اس بچے کی ماں اس کے سوالات سن کر عاجز آجاتی ہے پر اس کے سوالات ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتے جب وہ سوالات سے عاجز آکر اسے ڈانٹتی تو وہ روتے روتے سوجاتا اور صبح اٹھنے کے بعد باپ سے بھی وہی سوالات دہراتا جب تک اسے تسلی نہ ہوجاتی۔دوسرے دن جب وہ صبح گھر سے باہر کھیل رہا تھا تو اس کی ملاقات ایک فقیر سے ہوئی جس سے اس نے اوٹ پٹانگ سوالات کرنے شروع کردیے۔ملاحظہ ہوں یہ سوالات:

> ''دوسرے دن وہ باہر کھیل رہا تھا تو پھر وہ فقیر آگیا۔............
> ''ایک روٹی کا سوال ہے بیٹا'' تو وہ اس کے پاس چلا گیا اور بولا ''تم فقیر ہو؟'' وہ بولا ''ہاں'' پھر اس نے پوچھا ''تم فقیر کیوں ہو؟''

''اللہ نے بنا دیا۔''

''اللہ کون ہوتا ہے؟''...... ہمارا تمہارا خالق، بنانے والا۔ ''تو اس نے مجھے فقیر کیوں نہیں بنایا؟'' بیٹا اس نے تمہیں بادشاہ بنایا ہے۔ ''بادشاہ کیا ہوتا ہے؟'' وہ بہت امیر ہوتا ہے، بہت طاقت والا ہوتا ہے۔ محل میں رہتا ہے، گھوڑے پر سیر کرتا ہے، ہاتھی پر لڑائی کرتا ہے۔ اڑن کھٹولے پر آسمان میں اڑتا ہے، پھولوں کی سیج پر سوتا ہے اور اس کے پاس بہت سی روٹیاں ہوتی ہیں۔ فقیر آنکھیں پھاڑ کر اور منھ چلا کر بولا ......''تو پھر تم بادشاہ سے کیوں نہیں مانگتے؟''...... میں وہاں تک نہیں پہنچ سکتا بیٹا۔......تو ہی دے دے۔

''میں کوئی بادشاہ تھوڑا ہی ہوں۔''

''میرے لیے تو تو راجا ہی ہے بیٹا''......''اچھا تو آؤ تم میرے ساتھ۔'' ۲۲

اور بچہ فقیر کو گھر کے اندر لے آتا ہے اور ماں کو جگانے کی کوشش کرتا ہے کہ ماں کو جگا کر اسے روٹی دے گا لیکن ماں گھر کے اندر ایک فقیر کو دیکھ کر چیخ پڑتی ہے تو چیخ سن کر باپ بھی آجاتا ہے اور وہ فقیر کی مرمت کر کے گھر سے باہر نکال دیتا ہے اور ماں کو یہ تنبیہ کرتا ہے کہ اس کی حرکتوں سے ہوشیار رہے کہ غفلت میں یہ لڑکا یا تو لوگوں کی جان تلف کرا دے گا یا گھر لٹوائے گا۔ باپ کی یہ باتیں اس کی سمجھ سے بالاتر تھیں لیکن مار کھا کر وہ رونے لگا اور اسے یہ احساس بھی ستانے لگا کہ فقیر کو روٹی نہ مل سکی اور وہ پٹ بھی گیا۔ مار کھانے کے بعد اس کی حرکتیں ختم نہیں ہوئیں نہ ہی سوالات کا سلسلہ منقطع ہوا۔ اس کی حرکتوں سے تنگ آ کر ماں باپ نے یہ ترکیب نکالی کہ جہاں وہ بولنا شروع کرتا تو ماں باپ اسے جھڑک دیتے کہ اب اس کے سوالوں کا سلسلہ دراز چلے گا۔ وہ گھنٹوں چپ چاپ بیٹھا درختوں کو دیکھا کرتا۔ پتیوں کے رنگ پر غور کرتا، پھل کیسے اور کیوں آتے ہیں، اس پر سوچنے کی کوشش کرتا۔ چاہتا کہ ماں باپ سے پوچھے لیکن ڈر کے مارے خاموش رہتا کہ سوالات پوچھنے کا ڈر اس کے اندر سما گیا تھا۔

ایک دن اس کا باپ کچھ کتابیں اور سلیٹ لے آیا تو اس کی ماں نے پڑھانا شروع کیا۔ ''تعریف

اس خدا کی جس نے جہاں بنایا۔''اس نے دل لگا کر دہرایا اور ساتھ میں یہ اضافہ بھی کیا''اور اس جہاں میں بادشاہ بنایا۔''اس نے جہاں میں فقیر بھی بنایا جسے باپ نے روٹی نہیں دی اور مار بھگایا۔ اس فضول جملے پر ماں باپ دونوں نے اسے زور سے ڈانٹا۔ اس کے کچھ دنوں بعد ماں باپ نے مشورہ کیا کہ اب یہ عقل وشعور والا ہو گیا ہے کسی مدرسے میں ڈال دینا چاہیے تاکہ کھرے کھوٹے کی تمیز کر سکے۔ مدرسے میں داخلے کے بعد عالم نے بڑے پیار سے اس سے کچھ سوالات کیے:

''بیٹا تم کس کا دیا کھاتے ہو؟''

''اپنے خالق ومعبود اللہ کا دیا کھاتا ہوں''...... وہ عالم بے حد گھبراہٹ کے عالم میں کھڑا ہو گیا۔ اور اس نے جلدی سے اس کے منہ پر ہاتھ رکھ کر کہا آہستہ بولو بیٹا، دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں۔ کیوں؟

اس لیے کہ تم غلط بولتے ہو...... میں بالکل صحیح بولتا ہوں کہ میں اللہ تعالیٰ کا دیا کھاتا ہوں۔ اس نے اسی طرح کڑکتی آواز میں عالم کو جواب دیا...... ''میں اس لڑکے کو نہیں پڑھا سکتا۔

اسے لے جاؤ۔''

اسے کیا کہنا چاہیے تھا حضور؟ باپ نے ڈرتے ڈرتے پوچھا۔

''تمہیں اتنی بھی خبر نہیں کہ مفتیِ اعظم کی حیثیت سے میں نے یہ فتویٰ دے رکھا ہے کہ زمین پر بادشاہ خدا کا نمائندہ ہے اور ہم سب بادشاہ کا دیا کھاتے ہیں۔''[۲۳]

اس بچے کے جوابات سن کر عالم نے اس کے باپ کو مخاطب کر کے فرمایا کہ جاؤ اور اسے بھی لے جاؤ نتیجتاً باپ بیٹا دونوں سہم کر مدرسے سے نکل آتے ہیں۔ باپ سوچتا ہے کہ دینیات تو گھر پر بھی پڑھ لے گا، کسی پنڈت سے کچھ حساب کتاب سیکھ لے اس غرض سے لڑکے کے باپ نے پنڈت کے درشن کرائے لیکن وہاں بھی بات نہ بن سکی اور وہ یوں ہی واپس آ گیا، کوئی حل نہ نکلتا دیکھ کر ماں نے اپنے مائیکے کے قصبے میں ایک مولوی کے پاس بھیج دیا وہاں کے مولوی صاحب نے کوئی قیل وقال نہ کی کیونکہ وہ مفتی نہ تھے اور

نہ ہی انھیں شاہی خلعت ملی تھی۔

لڑکے کے کچھ عرصہ پڑھ لکھ لینے کے بعد باپ کو یہ فکر لاحق ہوئی کہ کسی طرح بادشاہ کے دربار تک اس کی رسائی ہوجائے جہاں وہ عرصے سے ناظم کتب خانہ تھا۔آخر کار ایک موقع آیا جب بادشاہ کے یہاں ہزار منت کے بعد ایک شہزادے کی ولادت ہوئی اس خوشی میں بادشاہ نے اعلان کیا کہ وہ ایک شب کا کھانا اپنے ملازمین خاص کے ساتھ بلا فرق و امتیاز کھائے گا۔ناظم کتب خانہ اپنے ساتھ بچے کو بھی لے گیا لیکن لڑکا دو لقمہ کھانے کے بعد آہستہ سے نکل بھاگا تو بادشاہ کے تجسس میں اضافہ ہوا اور اس نے وزیر کو ڈانٹتے ہوئے کہا کہ جس دم وہ نوجوان مجھ سے مل رہا تھا۔وہ میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ رہا تھا۔ہاتھ باندھنے کے بجائے اس کا ہاتھ اپنے خنجر پر تھا اور میری بات کا جواب حاضر دماغی اور سکون کے ساتھ دے رہا تھا اور ایسے ہی لوگ ہمارے لیے خطرہ پیدا کر سکتے ہیں۔بادشاہ کے حکم کی تعمیل میں لوگوں نے اسے ڈھونڈنے کی خوب کوشش کی لیکن وہ نہ مل سکا۔وہ گھر سے گھوڑے پر سوار ہوکر جنگل کی طرف روانہ ہوگیا اور ایک بزرگ کے پاس پہنچ گیا۔وہاں وہ درویش کے پاس درس پاتا رہا،ان کے مسلک کا ہوگیا،اگر کبھی کسی نے چند سوالات کیے بھی تو مسکرا کر اس کی طرف دیکھ لیا کرتا کیونکہ اب اسے معلوم تھا کہ جو بولتا ہے وہ جانتا نہیں اور جو جانتا ہے وہ بولتا نہیں۔

بہ حیثیت مجموعی یہ افسانہ بادشاہت یا شاہی نظام کے خلاف لکھا گیا ہے اور اگر اسے ہندوستانی تناظر میں دیکھیں تو مارشل لا کے خلاف رقم کیا گیا ہے۔اسے ہم ایمرجنسی کے نام سے یاد کرتے ہیں جہاں سچ بولنے والے کا انجام برا ہوتا ہے۔

حکایتِ نا تمام

شفیع جاوید کا چوتھا افسانوی مجموعہ ''رات شہر اور میں'' کے عنوان سے ۲۰۰۴ء میں منظر عام پر آیا، جسے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی نے شائع کیا۔ اس مجموعے میں بیس کہانیاں شامل ہیں، جن میں شفیع جاوید کا انداز بیان اور اسلوب ہر جگہ یکساں طور پر برقرار ہے مگر یہ کہانیاں دنیا جہان کی سیر کراتے ہوئے زندگی کے مسائل سے دوچار کرتی ہیں اور افسانہ نگار کی ذات سے وابستہ بھی کرتی ہیں۔ شفیع جاوید اپنے عہد سے نالاں نظر آتے ہیں کیونکہ ان کی فکر کا محور وہی ہے جو جدیدیت کی دین ہے۔ اس مجموعے کے افسانوں میں اپنے عہد کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔

''حکایت نا تمام'' اس مجموعے کی پہلی کہانی ہے جس میں ایک شخص یاد ماضی کے کرب میں مبتلا ہے۔ اس کہانی کا پس منظر تقسیم ہند اور اس کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات پر مبنی ہے۔ افسانے کا کردار اپنا سب کچھ لٹا چکا ہے اور شہر کی گھٹن اور بھاگ دوڑ بھری زندگی سے عاجز آ کر جب ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر اترتا ہے تو اس کا دل خوشی سے پھولا نہیں سماتا ہے۔ یہ چھوٹا سا اسٹیشن اس بات کی علامت ہے کہ یہ شہر نہیں بلکہ کوئی دیہی علاقہ ہے جہاں زیادہ پر سکون اور خوش گوار فضا ہے، جہاں وہ خود کو بے انتہا محفوظ محسوس کرتا ہے۔ افسانہ کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

> ''حسین پور کے اس چھوٹے سے اسٹیشن پر اترنے کے فوراً بعد اس نے اپنی نئی نوٹ بک میں لکھا'' درختوں پرندوں اور خاموشی کی اس دنیا میں مَیں اپنے بیٹے کے ساتھ بے انتہا خوشی محسوس کر رہا ہوں۔ لگتا ہے مجھے میرے خوابوں کی تعبیر مل گئی ہے کہ آج میں یہاں، آدمیوں کا کاٹا ہوا، سازشوں کا ڈسا ہوا، اپنے بیٹے کے ساتھ خود کو بے حد محفوظ محسوس کرتا ہوں۔ ایسے ہی Fulfilement کے موقع پر مرجانے کو جی چاہتا ہے۔''[۲۴]

یہ مرجانے کی خوشی جی جی کر مرنے سے نجات پالینے کا اشاریہ ہے۔ یہ جدیدیت کا وہی المیہ ہے

جس میں جنگل کو شہر پر فوقیت دی گئی ہے یعنی انسان کے آس پاس لاکھ رونق ہو لیکن پھر بھی وہ خود کو تنہا پاتا ہے۔اسی افسانے کی آئندہ سطور میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کی منشا بھی دراصل جنگل کو شہر پر ترجیح دینا ہے۔فن کار کی زبان میں:

''وہ مکمل حیرانی کے ساتھ بہت دور تک دیکھتا ہے کہ درختوں کا طویل سلسلہ ہے، حدنگاہ تک۔لگتا ہے یہ تہذیب، ثقافت اور تاریخ کے محافظ ہیں، جانے کب سے اور جانے کب تک؟ اپنے ٹھنڈے سائے اور میٹھے پھلوں کے ساتھ یہ ہمارے دوست بھی ہیں اور ہمارے محافظ بھی۔وہاں دور فاصلے پر اونچے اونچے ہری پتیوں اور لمبی شاخوں سے بھرے سفیدے کے درخت جب ٹھنڈی اور تیز ہواؤں سے جھومے تو اسے لگا پہاڑی بلندیوں سے جھرنے کا پانی گر رہا ہے اور وہ خود سے ہی پوچھ بیٹھا یہ Green Music ہے کیا۔''[۲۵]

اس صورت حال کے پیچھے وہی تقسیم کا المیہ اور خوں ریز فسادات ہیں جب انسان جانور بن گیا تھا نہ ہی کسی کی جان محفوظ تھی نہ ہی عصمت۔تہذیبی شناخت مٹانے کی کوشش کی جا رہی تھی۔تقسیم کے سبب دونوں طرف سے ہجرت جاری تھی اور لوگ ایک دوسرے کی زمین جائداد پر قبضہ کرنے کو بے قرار تھے۔افسانے کا کردار یا راوی اپنے بیٹے کے ساتھ جالندھر پہنچتا ہے۔اسی جالندھر سے حفیظ جالندھری کا تعلق تھا اور صغیر بھائی مرحوم لہک لہک کر شاہ نامہ پڑھا کرتے تھے۔لیکن اب سب کچھ مٹ چکا تھا برباد ہو چکا تھا، یہاں تک کہ ایک مسجد کا نقشہ بھی تبدیل ہو گیا تھا۔اس منظر کو افسانہ نگار یوں بیان کرتا ہے:

''باہر سے حلیہ مسجد والا تو نہ تھا لیکن اوپر کی منزل کی سیڑھیاں جہاں سے شروع ہوتی تھیں، وہاں اردو میں بڑے بڑے حروف میں لکھا تھا......
''مسجد پرانی کچہری والی''...... اور نیچے جو نظر گئی تو لکھا تھا......
''بھوجنالیہ''...... دیوی دیوتاؤں کی بڑی بڑی تصویریں دیواروں پر آویزاں تھیں، اس وقت اس کے ذہن میں تیزی سے دو لفظ کوندے۔

تقسیم اور Co-existence ۔وہ دونوں آگے بڑھ گئے۔ان پچاس
برسوں میں کیا سے کیا ہو گیا۔''۲۶ے

اس کہانی کا مرکزی کردار ماضی کی تلخ یادوں کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور حال سے اس کا سلسلہ جوڑتا چلا جاتا ہے لیکن زمانۂ حال میں حالات بہت اچھے نہیں ہیں۔ چھ دسمبر کا سانحہ حال ہی کی دین ہے،جس نے پورے ہندوستان میں بھونچال لا دیا تھا۔ یہاں فن کار نے بابری مسجد کی شہادت کی طرف اشارہ کیا ہے۔افسانہ نگار کیفی اعظمی کے کیسٹ کے سہارے یہ شعر اپنے قاری کی نذر کرتا ہے۔

راجدھانی کی ہوا آئی نہیں راس مجھے
چھ دسمبر کو ملا دوسرا بن باس مجھے

یہ وہ یادیں ہیں جو انسان کو ذات کے کرب میں مبتلا کرتی ہیں اور وہ تنہائی و مایوسی کا شکار ہو جاتا ہے۔شاید یہ عام بات ہے کہ ناکامی اور رنج وغم کی کیفیت جب انسان پر طاری ہوتی ہے تو اس کا رجحان مذہب کی طرف بڑھتا ہے اور وہ اللہ سے لو لگاتا ہے۔اس افسانے میں یہ تمام باتیں بیک وقت سما گئی ہیں پہلے ماضی میں رونما ہونے والے المناک واقعات ہیں اور پھر ان واقعات کے زمانۂ حال پر کیا اثرات مرتب ہوئے ان کا بیان ہے۔ان حالات کے پیش نظر انسان شدید مایوسی اور تنہائی کا شکار ہے۔نتیجتاً وہ تصوف کے دامن میں پناہ لینے کی کوشش کرتا ہے۔مختلف جگہوں سے چند جملے دیکھئے جو مذکورہ کیفیات کی عکاسی کرتے ہیں۔

(۱) ''اگر چہ گھر کا سارا آرام ہے اور پتہ نہیں کیا مزاج ہے اس کا جتنا بھوکا رہے یا جتنا تنہا رہے، اسے اتنا ہی لطف آتا ہے۔''

(۲) ''ہوسکتا ہے، اب میں بہت کچھ بھولنے لگا ہوں ، چلو اچھا ہے کہ سب کچھ بھول ہی جاؤں۔''

(۳) ''کیا عجیب بات ہے۔ پولیس والوں کو بھی اب تصوف کا توازن چاہیے۔طلعت محمود کی آواز میں ساحر صاحب کہتے ہیں ''جائیں تو جائیں کہاں؟''

فسادات کے دوران پولیس والوں کا جو رول رہا وہ قابل غور ہے لیکن جب کوئی شے اپنی انتہا پر پہنچ جاتی ہے تو وہ کرب کی صورت اختیار کر لیتی ہے پولیس والوں کا تصوف کی طرف رجحان اس بات کی

علامت ہے کہ جو کردار وہ ادا کرتے رہے ہیں اس سے وہ عاجز آ چکے ہیں اور اب وہ تصوف کے نزدیک ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ اس افسانے کا ایک رخ ہے۔

اسی افسانے کے دوسرے رخ پر غور کیا جائے تو وہ یہ ہے کہ لٹے پٹے، لاچار اور بدحواس لوگوں کے سامنے نئی صورت حال درپیش ہے۔ ان کے ساتھ نوکر شاہوں کا رویہ ایسا ہے گویا وہ دویم درجے کے شہری ہوں۔ اپنی زمین پر اپنا حق ہونے کے باوجود وہ اس پر مسجد تعمیر نہیں کر سکتے کیونکہ نوکر شاہ انھیں ایسا کرنے سے روکتے ہیں۔ اس ضمن میں افسر کا جواب ملاحظہ ہو:

> ''ہاں، مجھے معلوم ہے آپ لوگ کھلے میں نماز پڑھتے ہیں، بس ویسے ہی نماز پڑھتے رہیئے، ورنہ وہ جگہ بھی ہاتھ سے نکل جائے گی، مسجد وسجد کے چکر میں مت پڑیئے۔'' ۲۷

تقسیم ہند اور اس کے نتیجے میں ہونے والے فسادات سے متاثر ہو کر لکھنے والوں کی فہرست خاصی طویل ہے۔ شفیع جاوید نے اس افسانے میں اس موضوع کو اختیار کرتے ہوئے اسے نئے حالات یا نئے منظرنامے سے جوڑنے کی سعی کی ہے۔ افسانہ نگار یہاں یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ ماضی سے حال کی صورت حال بہتر نہیں ہے۔ بلکہ دونوں کی نوعیت ایک ہے۔ اس افسانے میں فن کار اپنے ماضی سے لے کر حال تک کے ان حالات و کیفیات کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے جو اسے زندگی میں پیش آئے ہیں یا جن کا اس نے مشاہدہ کیا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی یہ جدیدیت کی عمدہ کہانی ہے۔

وہ ہنسی گم شدہ

خوف وہراس میں لپٹے ہوئے اردو میں بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں اوران میں سے اکثر کا تعلق سماجی، سیاسی اور معاشرتی تشدد سے ہے۔ معاشرہ جب پوری شدت کے ساتھ کروٹ لیتا ہے اور معاشرے میں جینے والے لوگ اسے اپنے اوپر حاوی کر لیتے ہیں تو انھیں طوعاً وکرہاً قبول کرنا پڑتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسان کی تمام چیزیں سلب ہوجاتی ہیں۔ سب سے پہلے اس کی آزادی چھن جاتی ہے (خواہ کسی طرح کی ہو) اس کے بعد بولنے کی آزادی، کھانے پینے کی آزادی اور آرام سے زندگی گزارنے کی آزادی۔ جب معاشرے میں ایسی صورت حال پیدا ہوتی ہے تو عوام کی ذہنیت دو حصوں میں بٹ جاتی ہے۔ عوام کی پہلی قسم وہ ہوتی ہے جو حکومت کی ہاں میں ہاں ملاتی ہے اور تمام طرح کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے آمنا وصدقنا کہتی ہے۔ عوام کی دوسری قسم وہ ہوتی ہے جو حکومت کی مخالفت کرتی ہے اور ایسے ہی لوگوں کی تعداد کم ہوتی ہے۔ وہ ہمیشہ خسارے میں ہوتے ہیں، حکومت انھیں نیست و نابود کرنے کے درپے ہوتی ہے۔ فن کار چونکہ معاشرے کا اثر زیادہ قبول کرتا ہے اور سماج میں ہونے والی بدامنی کا زیادہ احساس کرتا ہے اس لیے وہ ایسی صورت حال دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے۔ ہندوستان کی آزادی کے بعد ہندوستان و پاکستان دونوں ملکوں میں جو صورت حال پیدا ہوئی، اسکے اثر سے جو افسانے لکھے گئے وہ افسانوی ادب کی تاریخ میں اہم ہیں۔ پاکستان میں مارشل لا کے حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں ''سیاہ رات'' (انور سجاد)، ''پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام'' (رشید امجد) ''وسکی اور پرندے کا گوشت'' (احمد داؤد) ''رکی ہوئی آوازیں'' (منشایاد) ''تربیت کا پہلا دن'' (مرزا حامد بیگ) ''سہیم ظلمات'' (اعجاز راہی) ''سن تو سہی'' (احمد جاوید) ''گودھرا کیمپ'' (نعیم آروی) ''گنناہ سے ضمیر تک'' (جوہر میر) ''کندھے پر کبوتر'' (مظہر الاسلام) ''رب نہ کرے'' (فریدہ حفیظ) ''ایک بانسری ہزار بین'' (منصور قیصر) ''ایک آنکھ کا چاند'' (رحمٰن شاہ عزیز) اور ''ناسفر'' (اسلم یوسف) وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اسی طرح ہندوستان میں ایمرجنسی کے خلاف رقم کیے گئے چند افسانوں میں غیاث احمد گدی کا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' اور شفیع جاوید کا افسانہ ''وہ ہنسی گم شدہ'' قابل ذکر ہیں۔

نئی صدی کی افسانوی صورت حال کا جائزہ لیا جائے تو چند نئے اور کثیر تعداد میں پرانے افسانہ نگار نظر آتے ہیں جنھوں نے جبر وتشدد کے حوالے سے عمدہ کہانیاں رقم کی ہیں۔اس ضمن میں عابد سہیل کا افسانہ ''دستک کس دروازے پر''، اقبال مجید کا ''سوختہ ساماں''، شموئل احمد کے ''بہرام کا گھر'' اور ''سنگھاردان''، شوکت حیات کے ''گنبد کے کبوتر'' اور ''گھونسلا''، مظہرالزماں خاں کا ''سفاری پارک''، اسرار گاندھی کا ''راستے بند ہیں سب''، علی امام نقوی کا ''آپ رکے کیوں نہیں؟''، شفق کا ''وراثت''، محمد حمید شاہد کا ''جنگ میں محبت کی تصویر نہیں بنتی''، عبدالصمد کا ''اپ ہرن''، غضنفر کا ''خالد کا ختنہ''، طارق چھتاری کا ''بندوق''، ابن کنول کا ''ہستک چھیپ'' سید محمد اشرف کے ''ڈار سے بچھڑے'' اور ''آدمی''، ساجد رشید کا ''ایک مُردہ سر کی حکایت''، مشرف عالم ذوقی کے ''احمدآباد ۳۰۲میل دور''، ''مودی نہیں ہوں میں'' اور کئی دوسرے افسانے اس صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔نئے لکھنے والوں میں کئی نام اہمیت کے حامل ہیں جنھوں نے نئے زمانے کی چیرہ دستیوں کو نہایت خوبی سے برتا ہے ان میں شاہد اختر، احمد رشید، صغیر رحمانی، اشتیاق سعید، عارف خورشید، محمد حامد سراج، عرفان جاوید، شبیر احمد، احمد اعجاز، احمد صغیر، علی اکبر ناطق، طاہرہ اقبال، شائستہ فاخری اور اختر آزاد وغیرہ کے نام اہم ہیں۔نئی افسانوی صورت حال نئے موضوعات کا احاطہ وسیع پیمانے پر کررہی ہے اور نئے لکھنے والوں میں حالات حاضرہ سے آنکھیں ملانے کی صلاحیت بہ درجۂ اتم موجود ہے۔اس مقالے کا بنیادی مقصد نئے افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں معاشرتی تشدد کے حوالے سے لکھی جانے والی تحریروں کا جم غفیر دکھانا ہے تاکہ موضوعات کی سطح پر ہونے والی وسعت اور تنوع کا صحیح طور پر اندازہ ہوسکے۔مقالے میں پاکستانی افسانہ نگاروں کا حوالہ اس لیے آیا ہے کہ وہاں بھی موضوعات کی سطح پر کافی تبدیلی رونما ہوئی ہے۔

پوری دنیا میں تبدیل ہوتی صورت حال کا اگر ہم جائزہ لیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہر عہد میں یہاں کے نظام میں تبدیلی ہوتی رہی ہے۔کبھی حیوان ناطق یعنی انسان نے سکون کا سانس لیا ہے تو کبھی اسے ذلتوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ایسی صورت حال میں روز ازل سے لکھا جانے والا ادب ہو یا ادب برائے سماج/معاشرہ۔ہمارے ادبا نے بھی ادب کو اپنے نظریے کے طور پر دیکھنے کی سعی کی ہے۔ابتدائی یونانی ڈرامہ نگاروں (سفوکلیز، یوری پڈیز، ارسطو اور فینز وغیرہ) کی بات کی جائے تو یہی کہا جاسکتا ہے کہ

معاشرتی تشدد میں ایسے تمام مسائل کو دیکھا یا پرکھا جاسکتا ہے جن کا تعلق معاشرے سے ہو۔مثال کے طور پر سماجی نابرابری کے موضوع پر اگر کوئی تخلیق کار افسانہ یا ناول لکھتا ہے تب ہم اسے معاشرتی تشدد کے زمرے میں رکھیں گے کیونکہ تخلیق کار نے اپنے نظریے سے اس صورت حال کو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور اس میں فن کار کا ذاتی موقف بھی نظر آتا ہے۔

افسانہ ''وہ ہنسی گم شدہ'' میں جمہوریت کے خاتمے کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں انسان کی آزادی پوری طرح سلب ہوگئی ہے اور پورے ملک میں مارشل لا نافذ کردیا گیا ہے۔وقت اتنی تیزی سے بدل چکا ہے کہ شری کانت نے جب سنا کہ اس کا دوست گنگا دھر کل ہنسا تھا تو وہ تعجب کی نگاہوں سے اسے دیکھ رہا تھا اور سبب پوچھ رہا تھا۔اسے تو یہ معلوم تھا کہ اب اس درد بھری زندگی میں لوگ صرف سپنوں میں ہنسا کرتے ہیں۔دونوں دوستوں کی باتیں ملاحظہ ہوں:

''ارے تو اتنا ڈر کیوں گیا؟ کس سے ڈرتا ہے تو یہاں پر؟''

''اپنے آپ سے''......گنگا دھر سرگوشی سے بولا۔

''مگر کیوں؟''

''اس لیے کہ میں واقعی ہنسا تھا اور چاچا تجھ سے سچ بولا تھا۔''

''ہاں تو کیا ہوا؟ تو ہنسا تو کیا ہوا''......کون سا پرلے ہوگیا؟''

''ایک تو یہ کہ میں ہنسا، دوسرے یہ کہ دوسروں کو اس کی خبر بھی ہے کہ......''''تو کیا کرلیں گے دوسرے......تو نے ہنس لیا تو ہنس لیا۔''

''نہیں رے ہنسنا صرف ہنس لینا یا رونا صرف رولینا نہیں ہوتا......کبھی کبھی یہ بڑے پھیر میں ڈال دیتا ہے......'' ۲۸

یہ ایسی باتیں ہیں جو جمہوریت کے خاتمے اور بادشاہت کے اعلان نامے کی طرف اشارہ کرتی ہیں ساتھ ہی یہ پتہ بھی دیتی ہیں کہ دنیا میں مکاری اور عیاری جیسی برائیاں اتنی عام ہوتی جارہی ہیں کہ ان سے بچنا محال ہے۔پھر اسے ہنسنے کی وجہ بھی یاد آگئی تھی کہ کل ایک نیتا نے کہا تھا ''لوگو! تم مجھے ستا دو، میرے ہاتھ مضبوط کرو، میں تمہیں روٹی دوں گا۔'' پھر دونوں کردار اپنے باپ دادا کی زندگی کو بھی یاد کرتے ہیں کہ پہلے

ایسا نہیں ہوتا تھا۔ پتا جی خوب ہنسا کرتے تھے بلکہ منڈلی جما کر لوگوں کو ہنسی میں شامل کیا کرتے تھے اور پورے گاؤں میں ایسی رونق ہوتی تھی کہ پورا محلّہ گلزار ہو جاتا تھا۔ راہ چلتے لوگ بھی آ کر بیٹھ جایا کرتے تھے۔ حقے کے کش لگا کر ایک دوسرے کی خیریت پوچھتے تھے۔ گویا یہ افسانہ آج کی سفاک دنیا اور بے حیا دور کی طرف دلالت کرتا ہے۔

شفیع جاوید صرف قصہ گو نہیں بلکہ ان کا فن شبیہ سازی اور اشاروں کنایوں کا فن ہے۔ وہ کرداروں کو ان کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے ساتھ تصویری اسلوب میں محوِ سفر رکھتے ہیں۔ ان کا انفرادی ذوق جمال کبھی کبھی غیر شعوری طور پر ماضی کے Nostalgia کے تحت کرداروں کی گہری اداسیوں کا سایہ بنا دیتا ہے۔ کسی بھی بات کو از سرِ نو گرفت میں لینے کا عمل ان کے بیشتر افسانوں میں جاری ہے۔ بنیادی طور پر ان کا فن تخیل کے مختلف مرحلوں میں مختلف اجزائے متفرقہ کو پرونے کا فن ہے۔ یعنی کاشی کاری کی ہنرمندی کا مظاہرہ، مغل طرزِ تعمیر کی پچی کاری کا فن جو تاج محل کی انفرادیت ہے اور جو قاری کو اپنی سحر طرازی کا اسیر کر لیتا ہے اور بالآخر قاری ان کے اندازِ گفتار، ان کے موضوعات، ان کی معنوی طرح داری اور پیکر تراشی سے جن اثرات کے قریب پہنچتا ہے وہ فکری ادراک اور ساحرانہ کشش کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ کے خاتمے کے بعد بھی قاری اس آہنگ اور کیفیت کے زیرِ اثر رہتا ہے جو اس کے مرغِ تخیل کو پرواز عطا کرتا ہے اور اس کے باطن میں جلتی بجھتی شمع کی فضا پیدا کرتا ہے۔

افسانہ ''تیز ہوا کا شور'' محبت کے ماضی کو پیش کرتا ہے۔ جہاں ایک عورت اپنے تاج کو یاد کرتی ہے اور سمجھتی ہے کہ انسان کی آخری اور سب سے بڑی حقیقت یہی ہے کہ اسے تنہا ہو جانا ہے۔ اس تنہائی کے عالم میں ایسا لگتا ہے کہ وقت اچانک گزر گیا ہے۔ جیسا کہ زندگی چھوٹا سا ریلوے اسٹیشن ہے کہ جب کوئی ٹرین رکتی ہے تو چار پانچ منٹ کے لیے رونق ہو جاتی ہے۔ ٹرین چلی جاتی ہے تو پھر وہی اندھیرا وہی سناٹا، وہی اداسی اور چھن بھر کی رونق کا پھر انتظار۔ عورت ایک ایسے مرد کے پیچھے اپنی جوانی برباد کرتی ہے جس کا حاصل کرنا اس کے بس میں نہیں۔ عورت نہ بیاہتا ہے نہ ہی اس نے سات پھیرے لیے ہیں بس اس نے منگل سوتر پہن رکھا ہے اور وہ ایک ایسے موسم کے تعاقب میں بھاگ رہی ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔

بادبان کے ٹکڑے

شفیع جاوید کے افسانوں کا پانچواں اور آخری مجموعہ بادبان کے ٹکڑے کے عنوان سے ۲۰۱۳ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی سے شائع ہوا جس میں مجموعی طور پر سترہ افسانے شامل ہیں۔ساتھ ہی حنا سرنا خن کے عنوان سے وہاب اشرفی، شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین اور ظہیر صدیقی کی ایک نظم شامل ہے۔اس سے قبل ان کے چار افسانوی مجموعے ''دائرہ سے باہر''، ''کھلی جو آنکھ''، ''تعریف اس خدا کی''، ''رات شہر اور میں'' اشاعت سے ہم کنار ہوکر مقبول خاص و عام ہو چکے ہیں۔اردو ادب کا المیہ یہ ہے کہ جینوئن فن کار پر کم کم ہی لکھا جاتا ہے اور یہی بات شفیع جاوید کی بابت کہی جاسکتی ہے۔ان کے حوالے سے کم مضامین لکھے گئے ہیں اور اکثر کی تعداد تو ایسی ہے جن میں چند افسانوں پر بات کر کے مضمون نگار گزر گیا ہے جب کہ شفیع جاوید کے افسانے ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کے متقاضی ہیں۔ان کے معاصرین میں اقبال مجید، جوگندر پال، احمد یوسف، رتن سنگھ اور کلام حیدری جیسے لوگوں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

زیر نظر مجموعے کی پہلی کہانی ''بادبان کے ٹکڑے'' Nostlagia یعنی یاد ماضی کی کہانی ہے، جہاں راوی ایک خاص مقام پر آکر ٹھہر گیا ہے۔پہلے دوسرے لوگ اس کے محتاج ہوتے تھے اب وہ دوسروں کا محتاج ہوگیا ہے۔اسے ہم سفری کہانی بھی کہہ سکتے ہیں۔ایک سفر کے دوران پیش آنے والے حالات و واقعات کو راوی نے اپنی یادداشتوں کے سہارے اپنی پوری زندگی کے خوشی و غم کے لمحات کو ایک انمول تحفے اور یادوں کی صورت میں قاری کے دل میں نقش کرنے کی سعی کی ہے۔کہانی کی شروعات کچھ اس طرح سے ہوتی ہے:

> ''بہت دن ہوئے ایک مسافر نے کارواں سرائے کے بند دروازے پر بے حد سیاہ سنائی رات میں دستک دے کر اونچی آواز میں پکارا تھا۔''
> دروازہ کھول دو میرے بھائی۔میں بے کارواں ہوں، جانے سب کہاں چلے گئے، پیچھے رہ گئے یا آگے چلے گئے، بس آج کی رات بسر کر لینے دو، بہت تاریکی ہے، کل میں کوچ کر جاؤں گا۔'' ۲۹

یہ دراصل راوی ہی ہے جس نے اپنی شناخت کھودی ہے اور اس کی پہچان مشکل سے مل پا رہی ہے کیونکہ جس کارواں کے ساتھ وہ سفر کر رہا ہے وہاں اس کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہے بلکہ دسروں کے اشارے پر اس کی زندگی کا دارومدار ہے۔ یہاں راوی نے ایسے وقت کا ذکر کیا ہے جب اپنا ہی سایہ مہربان نہیں ہوتا ہر طرف سے طعنے سننے کو ملتے ہیں۔ گویا یہ افسانہ زندگی کے نشیب وفراز کو واضح کرتا ہے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ ''تعزیت'' احساس زیاں کا افسانہ ہے، ساتھ ہی انسانیت کے ختم ہونے کا نوحہ بھی ہے۔ کہانی دوطرف آگے بڑھتی ہے ایک طرف شہر کا عالم یہ ہے کہ شہریوں کے اندر خوف، ان کے وجود کا حصہ بن گیا تھا اور غروب آفتاب کے فوراً بعد ہی لوگ اپنے اپنے گھروں میں دبک جایا کرتے تھے اور بچوں کو سخت ہدایت تھی کہ اندھیرا ہونے سے قبل ہی گھر میں داخل ہو جایا کریں۔ تو دوسری طرف ایسے ہی ماحول میں ایک بزرگ شخص کا دروازے پر دستک دینا گھر والوں کو اس شش و پنج میں ڈالتا ہے کہ کوئی شخص بھیس بدل کر جائداد لوٹ کر نہ چلا جائے اور وہ کف افسوس ملتے رہ جائیں۔ میاں بیوی آپس میں مشورہ کر کے دراز ہ کھولتے ہیں اور سارا کام اللہ کے سپرد چھوڑتے ہیں لیکن بیگم ہمیشہ یہ احساس دلاتی رہتی ہیں کہ ذرا بھی بے توجہی نہ برتی جائے۔ باتوں باتوں میں معلوم ہوتا ہے کہ مسافر اور میزبان کے والد نے ساری زندگی ایک ساتھ گزاری ہے۔ مہمان نے تعلیم حاصل کرنے کے بعد لندن میں ملازمت اختیار کی اور میزبان کے والد یعنی اپنے دوست کے جنازے میں شامل نہ ہو سکے لہٰذا انھوں نے آج کے دن آنے کا فیصلہ کیا اور دلی سے اپنے دوست کی تعزیت کے لیے یہاں آن پہنچے۔ خوف و دہشت کا عالم یہ تھا کہ میاں بیوی اور بچوں نے جاگتے ہوئے رات کاٹی۔ یہ باتیں انسان کی مطلب پرستی، انسانیت کے ختم ہونے اور تہذیب کے مٹنے کی طرف اشارہ کرتی ہیں تو دوسری طرف وہ مہمان اپنے دوست کے رشتے داروں کو بالکل اپنا عزیز سمجھتا ہے اور بہو کے لیے ڈھیر سارے کپڑے، زیورات خرید کر انسان دوستی کا ثبوت دیتا ہے لیکن پھر بھی انھیں یہ وسوسہ آخر وقت تک لگا رہتا ہے کہ وہ شخص ان کا گھر لوٹ نہ لے لیکن وہ مہمان اپنے دوست کی تعریف کچھ اس طرح سے کرتا ہے:

> ''تمہارا باپ لکھتا بہت اچھا تھا لیکن اس کو سمجھنے اور پڑھنے والے بہت کم
> تھے لیکن جن کا ذہن واقعی کچھ تھا وہ اس کو بہت پسند کرتے تھے۔ ناقد

اسے اکثر نظر انداز کر جاتے تھے تو وہ صرف مسکرا کر رہ جاتا تھا اور کہتا تھا
یار علی ادب تو وہ ہوتا ہے کہ ماچس کی ایک تیلی جب جلاؤ تو تخلیق کے
شیش محل میں ہزاروں چراغ جل اٹھیں۔ یہ عقل کے کورے کیا جانیں
کہ افسانہ لکھنا کتنا مشکل فن ہے کہ جیسے صرف ایک لکیر سے کوئی پوری
شبیہ بنا دے۔''۳۰

مہمان نے جاتے ہوئے ایئرپورٹ پر کہا کہ گو کہ اب کوئی بے غرض ملتا ملاتا نہیں ہے نہ آتا ہے نہ جاتا ہے، نہ خیریت پوچھتا ہے، نہ سلام کا جواب دیتا ہے۔ پھر بھی کہیں نہ کہیں محبت کی کوئی نہ کوئی شمع ضرور روشن ہوا کرتی ہے۔ شاید دنیا اب بھی اسی محبت کی وجہ سے قائم ہے لہٰذا تم سب بھی دلی آ کر ہمارے بچوں سے ملتے ملاتے رہو گے تو میرے بچے بھی تمہیں اجنبی رہزن سمجھ کر رات بھر وسوسوں میں مبتلا نہیں رہیں گے۔ یعنی وہ دور اندیشی کو سمجھتے ہوئے اشارے کنایے میں ساری باتیں کہہ جاتا ہے اور اس میں یہ بیان بھی ہے کہ شہری زندگی میں ایک دوسرے سے جو اعتبار اٹھ گیا ہے، اس کی وجہ شاید نئی فیملی پلاننگ کا سرا ہو۔

شفیع جاوید کا افسانہ ''وہ صدا وہ دستک'' ایک مشترکہ تہذیب کو پیش کرتے ہوئے ان پرانی یادداشتوں کی بھی وضاحت کرتا ہے جن سے آج کا مصروف ترین انسان نابلد ہے کیونکہ آج کا مصروفیت زدہ شخص معاشرے سے کٹ کر ایک کمرے میں قید ہو گیا ہے، اس کے اندر نفرت کا زہر گھول دیا گیا ہے اور اسے صرف اس بات سے غرض ہے کہ وہ کس حربے سے پیسے کمائے اور امیر سے امیر ترین بن جائے کیونکہ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد بس یہی ہے جس کی طرف اکبر الہ آبادی نے واضح طور پر اشارہ کیا ہے:

کیا کہیں اصحاب کارنمایاں کر گئے
بی اے کیا، نوکری ملی، پنشن لیے اور مر گئے

یہی المیہ اکیسویں صدی کے ایک آدمی کا ہے جو نہ بھرپور زندگی گزار سکتا ہے اور نہ ہی لوگوں سے رشتے ناطے نبھانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لیکن اس کہانی کا کردار پرانی وضع قطع کا ہے جسے اس بات کی فکر لاحق ہو رہی ہے کہ بچپن میں اس نے جو لمحے گزارے تھے یا جہاں جوانی کی یادیں تازہ تھیں، ان جگہوں کی شناخت کیسے مٹ گئی ہے، اسے وہ جگہ یا یہ کہہ لیں کہ آبائی وطن کے نقش نہیں مل رہے ہیں کہ انھیں

یاد کر کے وہ دل کے غبار کو کم کر سکے۔ باپ اور بیٹے اپنی جائداد ڈھونڈتے ہیں لیکن وہ زمین انھیں نہیں ملتی۔ وہ ایسی جائیداد جس سے ضعیف شخص کی بیوی کی یادیں وابستہ ہیں اور ایسے وقت میں جب بزرگ آدمی کا آخری سہارا بھی اسے چھوڑ دے وہی کیفیت اس کردار کے ساتھ ہوتی ہے۔

افسانہ ''بھنور اور چراغ دل'' میں راوی کی بہار یہ زندگی ویرانے میں اس لیے بدل چکی ہے کہ بڑھاپے کی آخری امید اس کی بیوی داغ مفارقت دے جاتی ہے۔ لوگ اسے دلاسے دیتے ہیں لیکن ان کے پاس دلاسہ کے علاوہ کچھ بھی تو نہیں ہے۔ بلکہ دلاسا دینا ان کا اخلاقی فرض ہے کیونکہ اسے یاد ہے کہ عینی آپا نے کہا تھا کہ بہار ہو کہ خزاں، حسن سریع الزوال ہے۔ اس کے بعد راوی شانی کی لطیف ملاقات کو یاد کرتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

''اس کے ملنے کے بعد مجھے لگا تھا کہ زندگی کے معنی مجھے مل گئے ہیں۔ لگا میں نے پہلی بار کسی دمکتے ہوئے ستارے کو دیکھا ہے۔ مسکرا لینے کے بعد بھی اس کا تبسم آنکھوں میں باقی رہ جاتا تھا جیسے بھور کی چاندنی، سائے کی طرح اس کا تبسم بھی اس کے ساتھ چلتا تھا۔ وہ خوشبوؤں کا ہالہ تھی، ویسا کہ کبھی خوشبوؤں کو بھی پی لینے کو جی چاہتا ہے۔''[۱۳]

یاد ماضی، شفیع جاوید کے افسانوں کا دلچسپ پہلو ہے اور زیر نظر مجموعے میں اکثر کہانیاں اس زمرے میں رکھی جا سکتی ہیں کیونکہ فن کار عمر کی اس منزل پر پہنچ چکا ہے جہاں اسے پرانی یادوں، ٹوٹتے اور بکھرتے رشتوں کی بازگشت ہی سنائی دیتی ہے۔ اس لیے یہ مجموعہ ایسے جذبات و احساسات سے مملو ہے۔

افسانہ ''غبار شیشۂ ساعت'' ایک ایسی بچی کی کہانی ہے جس کی بچپن میں شادی ہوگئی تھی، جلد ہی حاملہ ہوگئی اور جب مردہ بچہ پیدا ہوا شوہر اسے چھوڑ کر بھاگ گیا اور لوگ اسے جادوگرنی وڈائن تصور کرنے لگے تو ایسے میں ایک عورت نے اسے سہارا دیا تو وہ اس فیملی سے مانوس ہو جاتی ہے ایسے ہی پاگل شخص کا ایک افسانہ شاہد اختر کا ''مٹرو'' ہے جس میں راوی گری ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے اور یہاں بھی یہی صورت حال ہے۔ اس کہانی کا اصل راوی کشنی سے دور بھاگتا ہے۔ اسے نفرت اس وقت ہوتی ہے جب وہ مالک کو صاحب جی کہہ کر پکارتی ہے۔ اسے اس لفظ پر سخت اعتراض ہے کیونکہ زمینداروں نے کسانوں کا بہت

استحصال کیا تھا اور وہ لوگ انھیں صاحب جی کہہ کر پکارتے تھے۔ راوی کی بیوی اسے ہنر سکھانا چاہتی ہے اور اس کا جواز یہ پیش کرتی ہے کہ اس کا شوہر تو اسے چھوڑ کر بھاگ گیا، ماں باپ نے شادی تو کر دی لیکن وہ بھی اس سے الگ رہتے ہیں۔ محلے والوں نے اس کا بائیکاٹ کر رکھا ہے۔ ایسے میں اگر وہ خود اپنے پاؤں پر کھڑی نہ ہوئی اور چار پیسے کمانے کے لائق نہ ہوئی تو اس سے زیادہ بری بات اور کیا ہو سکتی ہے۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ خالص گاؤں کے پس منظر کا افسانہ ہے جہاں ایک طرف تو توہمات ہیں اور دوسری طرف کم عمری میں شادی کے نتائج ہیں۔ ایسے میں تعلیم کی رسائی گاؤں تک نہ ہوئی تو گاؤں میں بدامنی اور بے راہ روی پھیلے گی اور ہمارا معاشرہ تباہ ہو جائے گا۔

حواشی:

(۱) شفیع جاوید، حرف اول، مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۷۹ء، ص: ۱-۲

(۲) شفیع جاوید، افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل'' مشمولہ مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۷۹ء، ص: ۱۱-۱۲

(۳) شہزاد منظر، علامتی افسانے کا ابلاغ کا مسئلہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۹۰ء، ص: ۲۰۳

(۴) شفیع جاوید، افسانہ ''اپی ٹاف'' مشمولہ مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۷۹ء، ص: ۲۵

(۵) شفیع جاوید، حرف اول، مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۷۹ء، ص: ۲-۳

(۶) شفیع جاوید، افسانہ ''روشنی کے لیے'' مشمولہ مجموعہ ''دائرہ سے باہر'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۷۹ء، ص: ۱۳۰-۱۳۱

(۷) شفیع جاوید، افسانہ ''شکست'' مشمولہ مجموعہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء، ص: ۹

(۸) ایضاً، ص: ۱۰

(۹) ایضاً، ص: ۱۰-۱۱

(۱۰) ایضاً، ص: ۱۱

(۱۱) ایضاً، ص: ۱۱

(۱۲) ایضاً، ص: ۱۲

(۱۳) ایضاً، ص: ۱۲

(۱۴) ایضاً، ص: ۱۴

(۱۵) شفیع جاوید، افسانہ ''بازیافت'' مشمولہ مجموعہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء، ص: ۵۶

(۱۶) ایضاً، ص: ۵۹

(۱۷) لطف الرحمٰن ''جدیدیت کا آغاز'' مشمولہ ''اردو کا افسانوی ادب'' بہار اردو اکادمی، پٹنہ ۱۹۸۷ء، ص: ۱۴۱

(۱۸) شفیع جاوید، افسانہ ''واپسی'' مشمولہ مجموعہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء، ص: ۴۹

(۱۹) شفیع جاوید، افسانہ ''مورکھ من جنم گنوائیو'' مشمولہ مجموعہ ''کھلی جو آنکھ'' ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ ۱۹۸۲ء، ص: ۸۳

(۲۰) ایضاً، ص: ۸۵

(۲۱) شمس الرحمٰن فاروقی، اقتباس، مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص: ۴

(۲۲) شفیع جاوید، افسانہ ''تعریف اس خدا کی'' مشمولہ مجموعہ ''تعریف اس خدا کی'' پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ ۱۹۸۴ء، ص: ۱۴

(۲۳) ایضاً، ص: ۱۶

(۲۴) شفیع جاوید، افسانہ ''حکایت ناتمام'' مشمولہ مجموعہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۴ء، ص: ۵

(۲۵) ایضاً، ص: ۶

(۲۶) ایضاً، ص: ۷

(۲۷) ایضاً، ص: ۱۲

(۲۸) شفیع جاوید، افسانہ ''وہ ہنسی گم شدہ'' مشمولہ مجموعہ ''رات، شہر اور میں'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۴ء، ص: ۷۷

(۲۹) شفیع جاوید، افسانہ ''بادبان کے ٹکڑے'' مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص: ۷

(۳۰) شفیع جاوید، افسانہ ''تعزیت'' مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص: ۳۴

(۳۱) شفیع جاوید، افسانہ 'بھنور اور چراغ دل' مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص: ۴۷

باب پنجم

شفیع جاوید کی دیگر ادبی تحریروں کا جائزہ

ادب میں شعر اور نثر دونوں اپنی نوعیت کی اصناف ہیں اور اپنی مستقل حیثیت رکھتی ہیں۔ان دونوں سے دیگر ذیلی اصناف ظہور پذیر ہوئیں۔مثلاً شعری حصے میں اصناف کی بات کی جائے تو غزل، نظم، رباعی، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ اور دیگر اصناف کو اس حصے میں شامل کر سکتے ہیں۔اسی طرح نثری اصناف کے ذیل میں فکشن [داستان، ناول اور افسانہ] طنز و مزاح، سوانح، خودنوشت، خاکہ، رپورتاژ، کالم، ڈراما، انشائیہ اور دیگر کو ذیلی عنوانات کے تحت بانٹ سکتے ہیں۔اس باب میں غیر افسانوی نثر کے متعلق اپنی بات کہنی ہے لہٰذا یہاں عرض ہے کہ نثر کو ہم دو ذیلی عنوانات کے تحت بانٹ سکتے ہیں:

[الف] افسانوی نثر

[ب] غیر افسانوی نثر

[الف] افسانوی نثر سے مراد وہ نثر ہے جس میں کسی افسانوی جہان کی بات کی جائے۔اس کے ذیل میں داستان، ناول اور افسانہ آتے ہیں جنھیں Fiction کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔فکشن سے عام طور پر وہ من گھڑت کہانیاں مراد لی جاتی ہیں جن کا تعلق تو ہمارے سماج سے ہوتا ہے لیکن اس کا حقیقت سے کم ہی واسطہ ہوتا ہے۔کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ فکشن اور تاریخ میں بس یہی فرق ہے کہ فکشن میں تاریخ کے علاوہ سب سچ ہوتا ہے اور تاریخ میں تواریخ کے علاوہ سب جھوٹ ہوتا ہے۔مطلب ظاہر ہوا کہ فکشن اور نان فکشن میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ ہے: من گھڑت کہانی اور حقیقی زندگی کی کہانی کا۔

[ب] غیر افسانوی نثر یا ادب سے وہ تمام اصناف مراد لیے جاتے ہیں جن کا کہانیوں سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔اس کے ذیلی عنوانات کے تحت خاکہ نگاری، سوانح نگاری، مکتوب نگاری، مضمون نگاری،

انشائیہ نگاری، رپورتاژ نگاری، خودنوشت اور ڈراما نگاری کو شامل کیا جاتا ہے۔ڈرامے کے متعلق یہ اختلاف ضرور ہے کہ بعض اہل علم حضرات نے اسے فکشن کے ذیل میں رکھا ہے تو کئی فنکاروں نے اسے نان فکشن کے زمرے میں شمار کیا ہے۔ فی الحال یہ دیکھنا مقصود ہے کہ شفیع جاوید نے افسانہ نگاری کے علاوہ کن کن اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔سب سے پہلے ترجمہ نگاری کی طرف ہماری نگاہ جاتی ہے۔

ترجمہ نگاری

ترجمہ تہذیبوں اور زبانوں کے درمیان سفارت کا کام کرتا ہے۔انسانی تہذیب کے سفر میں تراجم نے مختلف تہذیبوں میں اُس پل کی حیثیت اختیار کر رکھی ہے جس میں خیالات ،تصورات ،اور جذبات ایک تہذیبی منطقے سے دوسرے تہذیبی منطقے تک سفر کرتے ہیں۔مغرب میں نشاۃِ ثانیہ کے دور میں یونانی علوم وفنون کے تراجم نے مرکزی کردار ادا کیا تھا اور آج سے تین سو سال پہلے جب مغرب نے ایشیا، لاطینی امریکہ اور افریقہ کے ممالک کو اپنے زیرنگیں لانا شروع کیا تو ترجمے کا فن ایک نئی معنویت سے دوچار ہُوا، اس میں ایک طرف تو جدید یورپی زبان میں منتقل کیا گیا تو دوسری طرف زیر یورپی اقوام کے لیے بھی تراجم کیے گئے۔ترجمہ کے اس دوطرفہ عمل نے یورپ اور زیر یورپی اقوام کے درمیان مکالمے کی ایک نئی فضا کو جنم دیا لیکن اس میں بڑا مسئلہ یہ تھا کہ ترجمے کے اس علم کو طاقتور کنٹرول کر رہا تھا اس لیے صرف ایسی علمی وادبی کاوشوں کے تراجم کی حوصلہ افزائی کی گئی جس سے استعماری مقاصد کو آگے بڑھانا مقصود تھا۔لیکن رفتہ رفتہ جب مقامی لوگوں نے یورپی زبانوں پر دسترس حاصل کر لی تو صورتِ حال میں تبدیلی آنا شروع ہوئی اور کسی قدر کھلے انداز میں ترجمے کیے جانے لگے ہندوستان میں اُردو ترجمے کا دور بیسویں صدی میں شروع ہوا۔علمی ترجمے اور تخلیقی ترجمے میں فرق کیا ہے۔علمی تحریروں میں یہ بات سامنے رکھی جاتی ہے کہ لفظ بہ لفظ اور جملہ بہ جملہ ترجمہ کیا جائے تاکہ خیالات کی صحت برقرار رہے۔اس کے برعکس تخلیقی تحریروں میں یہ دو نکتہ ہائے نظر پائے جاتے ہیں۔ پہلا نقطۂ نظر تو یہی ہے کہ تحریر کا ترجمہ بھی اُسی طرح کیا جائے جیسا کہ علمی تحریر کا کیا جاتا ہے اس حوالے سے ہمارے اردو ادب میں محمد حسن عسکری، محمد سلیم الرحمٰن ،شاہد حمید، عذرا نقوی، کے نام

خصوصی اہمیت کے حامل ہیں، جنھوں نے متن کے قریب رہ کر ناولوں کے ترجمے کرنے کی اچھی مثالیں پیش کی ہیں۔ان کے برعکس ترجمہ کرنے والوں کا دوسرا گروہ اس بات کا قائل ہے کہ ترجمہ کرنے والا اُس تخلیقی تجربے کو گرفت میں لے جس پر تخلیق کار نے اپنی تخلیق کی بنیاد رکھی ہے اور لفظ بہ لفظ اور جملہ بہ جملہ ترجمہ کرنے سے گریز کرے۔اس حوالے سے مولوی عنایت اللہ، میراجی، محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور سعادت حسن منٹو کے نام پیش کیے جاسکتے ہیں۔مولوی عنایت اللہ نے شیکسپیئر کے ڈراموں کے جو تراجم کیے ہیں اُن میں بعض جگہ انھوں نے پورے کے پورے مکالمے حذف کر دیے ہیں۔میراجی نے نظموں کے تراجم اسی طرز پر کیے ہیں بعض طویل نظموں کو مختصر اور بعض مختصر نظموں کو طویل نظموں کا روپ دیا ہے۔'' مشرق ومغرب کے نغمے'' میں اس نوعیت کی بہت سے مثالیں مل جاتی ہیں۔اسی طرح محمد حسن عسکری نے ''موبی ڈک'' کا ترجمہ کیا تو شکاری سے متعلق بہت سی باتیں حذف کر دیں۔قرۃ العین حیدر نے ہینری جیمس کے ناول ''Portrait of a lady'' کا ترجمہ ''ہمیں چراغ ہمیں پروانے'' کے نام سے کیا تو کم وبیش ناول کا تیسرا حصہ حذف کر دیا۔سعادت حسن منٹو بھی اپنے تراجم میں اسی روش کو اپناتے ہیں۔اب اس پر اختلاف رائے موجود ہے کہ کیا مترجم کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ ترجمہ کرتے ہوئے اصل متن سے گریز کرے۔اس اختلاف رائے کے باوجود دوسری زبانوں میں ہونے والے تراجم کی صورت حال بھی کچھ مختلف نہیں ہے۔اگر روسی ناولوں کے انگریزی تراجم کا موازنہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انگریز مترجم بھی اصل متن کے ساتھ بڑی آزادروی رکھتے ہیں۔

''حیات دوام'' مضامین کا مجموعہ ہے جس میں ڈاکٹر عبدالحی کی علمی خدمات اور ادبی شغف کو واضح کیا گیا ہے۔یہ کتاب اپریل ۱۹۹۱ء میں شائع ہوئی اور اُس کے مرتبین میں ابوالمظفر، شفیع جاوید اور علیم اللہ حالی کے نام شامل ہیں۔اس کتاب کی کتابت ابوالکلام عزیزی نے کی ہے اور لیزر پرنٹر، نیاٹولہ قاضی پور، پٹنہ سے شائع ہوئی ہے۔اس کتاب کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔پہلے حصے میں چند پیغامات ہیں جن میں مولانا ابوالحسن علی ندوی، الحاج خواجہ سید اسلام الدین نظامی، رفیق عالم اور محمد ہدایت اللہ کے پیغامات شامل ہیں۔ندوی صاحب اس کتاب سے متعلق اپنی رائے کچھ اس طرح سے دیتے ہیں:

''آپ کا خط ملا، اس سے مسرت ہوئی کہ آپ نے ڈاکٹر صاحب کی

زندگی اور کارناموں سے متعلق ایک کتاب ترتیب دے رہے ہیں، خدا
کرے جلد شائع ہو جائے۔ ڈاکٹر صاحب سے غائبانہ تعلق تھا۔ ان کے
کارناموں اور ملی خدمات کی وجہ سے میرے دل میں ان کی خاص قدر و
منزلت تھی۔'' [۱]

کتاب میں شامل پیغامات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر ڈاکٹر عبدالحی کی شخصیت محتاج تعارف نہیں۔ وہ جہاں ایک طرف اعلیٰ درجے کے معالج تھے وہیں دوسری طرف ایک اعلیٰ قسم کے انسان بھی۔ غریبوں اور ناداروں کے خیر خواہ اور اُن کے غم گسار اور صحیح معنوں میں مسیحا صفت کہلانے کے مستحق تھے۔ اس کتاب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ مرتبین نے اردو کے ساتھ ہندی کے مضامین بھی شامل کیے ہیں جو تراجم کی شکل میں موجود ہیں۔ کتاب کے پہلے حصے میں تاثرات شامل ہیں جس کے تحت [۳۵] مضامین شامل ہیں جن میں جابر حسین، ریاض خیر آبادی، شکیلہ اختر، شمیم احمد، علیم اللہ حالی، عطاء اللہ پالوی، کلیم احمد عاجز اور ڈاکٹر احمد عبدالحی جیسے جید علما کے نام شامل ہیں۔

جب کوئی فرد اپنی محنت اور لگن سے اپنی صلاحیت اور قابلیت کو اجاگر کر لیتا ہے اپنے دل میں خدا اور انسانی معاشرے کے لیے خوف اور خلوص کا جذبہ بھر لیتا ہے تو پھر وہ سورج اور چاند بن جاتا ہے۔ وہ اپنی کرنیں ہر فرد و بشر کے لیے بکھیرنے لگتا ہے۔ بہار کی راجدھانی پٹنہ اور قدیم عظیم آباد کو اس بات پر فخر ہے کہ اس نے کئی لعل و گہر کو پروان چڑھایا ہے۔ تحقیق کے میدان میں قاضی عبدالودود، تنقید کے معاملے میں پروفیسر کلیم الدین احمد، اردو شاعری کی دنیا میں شاؔد عظیم آبادی سے لے کر علامہ جمیؔل مظہری تک اور افسانہ نگاری و صحافت کے حلقے میں سہیل عظیم آبادی جیسی عظیم شخصیتیں ایسی کرنیں بکھیر کر اپنے نام کو زندہ و جاوداں بنا چکی ہیں۔ آج بھی تاریخ نویسی کی دنیا میں پروفیسر حسن عسکری، اردو شاعری کے میدان میں پروفیسر عطا کاکوی صرف عظیم آباد کے لیے ہی نہیں بلکہ سارے ملک کے لیے مشعل راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح میڈیکل سائنس کی دنیا میں ایک نام اپنی صلاحیت اور کارناموں کے لیے ہمیشہ گو بختا رہے گا۔ یہ نام ہے ڈاکٹر عبدالحئ کا۔ جن کی پہلی برسی آج منائی جا رہی ہے۔ یکم مئی ۱۹۸۵ء کو محمد عبدالحئ اپنے خالق حقیقی سے جا ملے تھے۔

دین و دنیا دونوں کو ساتھ لے کر چلنے کا حوصلہ بہت کم لوگوں میں ہوا کرتا ہے۔ جو بھی لعل و گہر ہوئے ہیں۔ اگر وہ دنیاوی طور پر عظیم ہوئے ہیں تو ان میں دینی اعتبار سے چند خامیاں ضرور پائی گئی ہیں۔ لیکن ڈاکٹر محمد عبدالحئ ان دونوں خوبیوں کے حسین امتزاج تھے۔ ان کی شخصیت روشنی کے اس مینارہ جیسی تھی جس نے نہ صرف عظیم آباد کو بلکہ سارے ملک کو استفادہ حاصل کرنے کا موقع دیا تھا۔ اہل عظیم آباد اس شخصیت پر جس قدر بھی فخر کریں کم ہے۔

واضح ہو کہ ڈاکٹر محمد عبدالحئ یکم جولائی ۱۹۰۳ء کو پیدا ہوئے تھے۔ انہوں نے اپنی ابتدائی تعلیم ایسٹرن ریلوے ہائی اسکول جمال پور ضلع مونگیر سے شروع کی۔ اپنے شاندار اور بے داغ کیریر کا افتتاح میٹرک کے امتحان میں پورے بھاگلپور کمشنری میں امتیازی نمبر حاصل کر کے کیا۔ اور انہیں گولڈ میڈل سے نوازا گیا۔ ۱۹۲۳ء میں پٹنہ میڈیکل کالج میں داخل ہوگئے۔ ۱۹۲۹ء میں انہوں نے آنرس کے ساتھ ایم۔ بی۔ بی۔ ایس کا امتحان پاس کرلیا۔ ایک سال ہاؤس مین شپ مکمل کر لینے کے بعد ڈالٹین گنج کے صدر اسپتال میں انہیں میڈیکل آفیسر کی حیثیت سے ذمہ داری سونپی گئی۔ ۱۹۳۱ء تک وہ اس عہدے پر برقرار رہے۔ ۱۶/اگست ۱۹۴۰ء کو ڈاکٹر محمد عبدالحئ کی زندگی میں وہ مبارک دن آیا جس کی تمنا ہر انسان کرتا ہے اور جس کے بعد انسان مکمل ہو جاتا ہے۔ یعنی ان کی شادی سید محمد شریف صاحب کی لڑکی سے ہوگئی۔ اس وقت وہ اسسٹنٹ سپرنٹنڈنٹ پاسچر (PASTEUR) انسٹی ٹیوٹ بحال کیے گئے۔ ان کی قابلیت کو دیکھتے ہوئے ۱۹۴۲ء میں انہیں فارمکلوجی محکمہ میں لکچرر بنا دیا گیا۔ اس کے بعد وہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے لندن روانہ ہوگئے۔ ۱۹۳۵ء میں انہوں نے ایم۔ آر۔ سی۔ ایس کی ڈگری حاصل کر لی اور اس کے دوسرے سال انہوں نے ویلسن نیشنل اسکول کارڈ سے ٹی۔ بی کے علاج کے لیے ڈپلوما کیا۔ یہ کسی بھی ہندوستانی کے لیے فخر کی بات تھی۔ اس کے بعد انھوں نے MRCP کا اعزاز حاصل کرلیا۔ کئی ہسپتالوں میں خدمات انجام دینے کے بعد وہ وطن واپس آ گئے۔ واپسی کے بعد انہیں لکچرر شپ کے علاوہ وہ میڈیکل آؤٹ پیسنٹ ڈیپارٹمنٹ اور ٹی۔ بی ڈیپارٹمنٹ کی ذمہ داری بھی سونپی گئی۔ ۱۹۴۰ء میں ہی انہوں نے پٹنہ یونیورسٹی سے ایم ڈی کی ڈگری حاصل کر لی تھی۔ وٹامن سی پر ان کا مقالہ آج بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ۱۹۴۸ء میں انہیں میڈیسن اور فیزیشین شعبے کا لکچرر مقرر کیا گیا۔ محض تین سال کے عرصے میں وہ کلینکل میڈیسن میں

پروفیسر ہوگئے۔۲ سال بعد وہ پٹنہ یونیورسٹی میں میڈیسن ڈیپارٹمنٹ میں پروفیسر اور صدر شعبہ ہوگئے۔اس عہدے پر وہ ٦ سال تک فائز رہے۔اسی دوران میں وہ اکیڈمک کونسل پٹنہ یونیورسٹی کے فیلو اور ممبر رہے۔وہ کلکتہ، مدراس، لکھنؤ، آگرہ، حیدرآباد، کٹک، گوالیار، اوجین، اندور اور دیگر یونیورسٹیوں کے اکزامنر رہے۔ ۱۹۵٦ء میں رائل کالج آف فیزیشن ایڈن برگ کے فیلو منتخب ہوئے۔وہ ایسے دوسرے بہاری تھے جنہیں یہ اعزاز حاصل ہوا تھا۔۱۹۵۷ء میں انہوں نے حج کیا۔ یونیورسٹی گرانٹ کمیشن نے انہیں پروفیسر آف میڈیسن کے عہدے پر بحال کیا اور وہ راجندر میموریل انسٹی ٹیوٹ آف میڈیکل سائنس کے سینئر فیزیشین بھی ہوگئے۔۱۹٦۴ء میں انہیں صدر جمہوریہ رادھا کرشنن نے پدم بھوشن کے اعزاز سے نوازا۔۱۹٦۷ء میں وہ صدر جمہوریہ ہند ڈاکٹر ذاکر حسین کے معالج مقرر ہوئے۔ وہ صدر جمہوریہ دی دی گری کے بھی معالج رہے۔ ۱۹٦۸ء سے کئی سالوں تک وہ راجندر میموریل انسٹی ٹیوٹ آف میڈیکل سائنس کے اعزازی ڈائرکٹر کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔

ڈاکٹر محمد عبدالحیٔ کردار اور مزاج کے اعتبار سے مخلص، انسان دوست اور دوست نواز انسان تھے۔ انہیں غصہ ہوتے ہوئے شاید ہی کسی نے دیکھا ہو۔ان کا رعب لوگوں پر طاری ضرور ہوتا تھا۔وہ خدا کی یاد سے ایک پل بھی غافل نہیں رہتے تھے۔شاید ہی ان کی کوئی نماز قضا ہوتی تھی۔لندن میں بھی وہ پنچگانہ ادا کرتے رہے۔قرآن کی تلاوت کرنا، اور وقت ملتے ہی خدا کی بارگاہ میں جھک جانا ان کی فطرت میں شامل تھا۔عموماً وہ کریم کلر کا سوٹ پہنا کرتے تھے۔ٹائی ضرور لگایا کرتے تھے وہ ہمیشہ باوضو رہا کرتے تھے۔چہرے پر نورانی داڑھی ان کی امتیازی خصوصیت تھی۔قد میانہ اور جسم تھوڑا فربہ تھا۔آنکھیں ہمیشہ جھکی رہتیں اور نرمی سے باتیں کیا کرتے تھے۔

وہ غریب پرور بھی تھے۔چہرے پر نورانی کیفیت تھی۔اگر کوئی غریب ان کے یہاں چلا جاتا تو مفت علاج کے علاوہ اسے اور مدد بھی دینا ان کی عادت تھی۔اپنے فن میں مہارت کا یہ عالم تھا کہ جب وہ کوئی نسخہ لکھتے تو ڈاکٹر اس پر غور کیا کرتے تھے۔ڈاکٹر رفعت علی شکور کے مطابق اسے ڈاکٹر محمد عبدالحیٔ وے آف ٹریٹ منٹ کہا جاتا تھا۔

ان کے دستوں کا حلقہ بھی وسیع تھا۔ڈاکٹر سچید انند سنہا، سرگنیش دت سنگھ، بی سی رائے، سوامی اینگر اور

سی کے رمن سے لے کر ڈاکٹر اخلاق الرحمٰن قدوائی تک ان کے ذاتی دوستوں میں تھے۔ڈاکٹر دکھن رام ان کے خاص دوستوں میں سے تھے۔وفات سے دس روز قبل انہوں نے اپنے قابل فخر فرزند ڈاکٹر احمد عبدالحئی کو ڈاکٹر دکھن رام سے مل کر ان کی خیریت دریافت کرنے کے لیے کہا تھا۔ان کی یادداشت کافی تیز تھی۔اپنے شاگردوں کا نام انہیں یاد رہا کرتا تھا۔ وہ راسخ العقیدہ مسلمان تھے۔مگر دوسرے مذاہب کا وہ بہت زیادہ احترام کرتے تھے۔اپریل۱۹۸۵ء میں ان کی صحت کافی گر گئی تھی۔لیکن روزانہ صبح کو نماز پڑھنا اور چہل قدمی کرنا ان کا معمول تھا۔ان کا خاص ملازم انہیں سائیکل گاڑی میں بٹھا کر چہل قدمی کراتا تھا۔یکم مئی کو بھی انہوں نے چہل قدمی کے بعد منھ دھویا تھا اور ایک گلاس پانی پیتے پیتے وہ دنیائے فانی سے کوچ کر گئے۔ڈاکٹر محمد عبدالحئی کا سب سے بڑا کارنامہ ان کے لائق فرزند ڈاکٹر احمد عبدالحئی ہیں۔وہ بہار کے ایک ماہر سرجن ہیں، دیندار ہیں اور والد کے نقش قدم پر چل رہے ہیں۔والد کی طرح ان کے اندر بھی ملی کاموں کے لیے جذبہ کارفرما رہتا ہے۔جب بھی عظیم آباد میں میڈیکل دنیا کا چرچا ہوگا، ڈاکٹر محمد عبدالحئی کا نام عقیدت اور فخر کے ساتھ لیا جاتا رہے گا۔

’عرض مرتبین‘ کے عنوان سے مرتبین نے اس کا جواز پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہم سب جس طرح سے ایک رشتے میں بندھے ہوتے ہیں اسی طرح جب کوئی شخص آفاقی ہوجاتا ہے تو وہ ہماری قوم کا ایک فرد ہوتے ہوئے بھی ہمارے خاندان کا ایک حصہ ہوتا ہے۔اس پیش نظر مجموعے کا مقصد نہ نمود ونمائش ہے نہ ستائش وتوصیف بلکہ ہم صرف یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ آج بھی زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا۔اب بھی اس خاکدانِ ہستی سے گاہے گاہے ایسے لعل و جواہر سامنے آجاتے ہیں جو ہمیں اپنے اربابِ شائقین کی یاد دلاتے ہیں۔شفیع جاوید نے اس کتاب میں ترتیب کا یہ خیال رکھا ہے کہ شخصیات کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ پورا منظر نامہ سامنے آجائے۔

تبصرہ

عام طور سے موضوعی اعتبار سے اصناف کے فرق کی پہچان ہوتی ہے ’’تبصرہ‘‘ بھی الگ قسم کی صنف ہے۔تبصرہ کی شناختی صفت اس کا موضوع ہے جس میں تصنیف کے متعلق اس کا تعارف کرایا جاتا ہے زندگی

اور علوم کے مختلف شعبے ہوتے ہیں۔تصنیف کا موضوع کچھ بھی ہوسکتا ہے جیسے فلسفہ، سیاست،نفسیات یا ادب وغیرہ۔مختلف نوع کے مضامین کا مجموعہ تنقیدی، شاعری، تحقیقی مضامین وغیرہ۔خود ناول اور افسانوی مجموعہ دیگر مختلف اصناف سخن کے مجموعات جیسے انشائیے، خاکے، فیچر، تبصرے خودنوشت سب ہی تبصرہ کا موضوع ہو سکتے ہیں۔بقول قاضی افضال حسین:۔

''تبصرہ کا بنیادی مقصد تو تصنیف کا تعارف ہے، اس لیے تبصرہ
میں موضوع، مصنف، قیمت اور اشاعت وغیرہ کے متعلق اطلاعات،
اس کی ضروریات میں شامل ہیں۔''۲

تبصرہ کا موضوع تصنیف کا تعارف ہے ظاہر ہے تصنیف کے ذریعہ مصنف سے بھی روشناسی ہوجاتی ہے گویا مصنف بھی تعارفی زمرہ میں آتا ہے۔کتاب کی قیمت کا تعلق خرید وفروخت سے ہوتا ہے تاکہ شوقین قارئین اس کو اپنی سہولت کے مطابق خرید سکیں۔سن اشاعت کا ذکر بھی دیگر امور کے لیے ضروری ہے۔تبصرہ کی ضرورت میں مصنف اور تصنیف کے تعارف کے علاوہ کتاب کی خرید وفروخت بھی ہے ساتھ ہی تبصرہ کا مصنف اس لیے بھی خواہش مندرہتا ہے کہ اس کی زیادہ سے زیادہ شہرت ہوسکے۔تبصرہ اور تقریظ میں فرق ہوتا ہے۔تقریظ میں مصنف اور تصنیف کی تعریف ہوتی ہے جبکہ تبصرہ میں مصنف سے زیادہ تصنیف کو ترجیح حاصل ہوتی ہے۔تبصرہ میں تصنیف کی صرف خوبیوں کو ہی کو نہیں گنایا جاتا۔بقول قاضی افضال:

''لیکن کتاب پر تبصرہ، اس کی تقریظ سے مختلف صفات کا حامل ہوتا ہے۔
تقریظ، مصنف اور تصنیف کی تعریف اور اس کی خوبیوں کی نشان دہی
تک محدود ہے، جبکہ اول تو تبصرہ کا موضوع، مصنف نہیں، تصنیف ہوتی
ہے اور دوسرے تبصرہ صرف خوبیوں کی فہرست گنوانے تک محدود نہیں۔
تبصرہ کا مقصد چونکہ کتاب کا تعارف ہے، اس لیے کتاب کی خوبیاں اور
خامیاں دونوں اس کا موضوع ہیں۔''(۳)

تقریظ میں مصنف اور تصنیف کی خوبیوں کی تعریف کی جاتی ہے اور اس کی اچھائیوں اور صفات کی نشاندہی کی جاتی ہے لیکن تبصرہ کا موضوع مصنف اور تصنیف ہونے کے باوجود اس کا اہم مقصد کتاب کا

تعارف ہے۔ ظاہر ہے اس میں صرف کتاب کی خوبیوں کا ہی کا شمار نہیں ہوتا بلکہ اس کی خامیوں کی بھی نشاندہی کی جاتی ہے۔تقریظ میں ذاتی پسند کا اظہار ہوتا ہے جبکہ تبصرہ میں نسبتاً غیرذاتی تحریر ہوتی ہے۔تبصرہ کے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی کی اس رائے سے اختلاف ممکن نہیں کہ تبصرہ کا اصل مقصد اپنے زمانے کے قاری کو کتاب سے متعارف کرانا ہے۔تنقیدی مضمون تبصرہ نہیں ہوسکتا اسی طرح تبصرہ میں بھی تنقیدی مضمون جیسی آفاقیت نہیں ہوتی چونکہ مدتوں بعد بھی تنقیدی مضمون سے استفادہ حاصل کیا جاسکتا ہے لیکن تبصرہ ذاتی پسند یا ناپسند پر مبنی ہوتا ہے عام طور پر تنقیدی مضمون ناقد کے کسی ادبی یا فکری موقف کا پابند ہوتا ہے لیکن تبصرہ کے لیے کسی ادبی یا فکری موقف کی شرط نہیں ہوتی۔ بقول قاضی افضال حسین:

> ''کسی مبسوط اور منصوبہ بند تحریر میں یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ کسی خاص نقطۂ نظر سے بے نیاز ہو۔ یہ متون لازماً اپنے مرتب کرنے والے کے خاص علمی / ادبی یا نظری موقف سے لے کر ذاتی / گروہی موقف تک کے پابند ہوتے ہیں۔''[۴]

تبصرہ میں تصنیف کی خوبیوں اور خامیوں پر تفصیلی گفتگو کی جاتی ہے۔بعض تبصرہ بھی تنقیدی مضامین کی طرح دیر تک پڑھے جاتے ہیں۔ حالانکہ تبصرہ کا کردار وقتی ہوتا ہے۔تبصرہ نگاری ایک فن ہے۔کوئی بھی فن آسانی سے کسی شخص کے حصے میں نہیں آتا ہے۔اس کے لیے بڑی مشق و مزاولت کرنی پڑتی ہے۔اس کے اسرار و رموز اور نکات و جہات کو سمجھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ دیدہ ریزی، ریاضت اور محنت اس کے تین بنیادی کردار ہوتے ہیں۔ان تین کرداروں کو اگر کوئی شخص اپنی زندگی کا حصہ بنالے تو وہ شخص کسی بھی فن کی بلندی پر پہنچ سکتا ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ وہ شخص اس فن سے جنون کی حد تک وابستگی رکھتا ہو۔تبصرہ نگاری کوئی آسان کام نہیں ہوتا ہے لیکن آج کل سب سے آسان کام اسے ہی سمجھ لیا گیا ہے۔تبصرہ کسی حد تک تنقید کا فریضہ بھی انجام دیتا ہے۔اس لیے اتنا آسان بھی نہیں ہے۔

تبصرہ کے لغوی معنی تصریح، تفصیل اور توضیح کے' ہوتے ہیں۔ یہ تینوں الفاظ ایک دوسرے سے بیحد قریب معلوم ہوتے ہیں۔ کسی بھی کتاب پر تبصرہ کرنا دراصل اس کتاب میں موجود مواد کی توضیح و تصریح کے ضمن میں آتا ہے۔تبصرہ نگار کتاب کے متن کے حوالے سے اختصار کے ساتھ تعارفی گفتگو کرتا ہے۔ مصنف

کی فکر ونظر، تلاش وجستجو، اُسلوب بیان اور ندرتِ اظہار کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے۔ وہ کتاب کی صُوری اور معنوی خوبیوں کو اُجاگر کرتا ہے اور کتابت وطباعت اور جلد سازی کی خوبیوں کو بھی بیان کرتا ہے تاکہ قاری بیک نظر زیرِ تبصرہ کتاب میں موجود تمام مضامین سے آشنا ہو سکے۔ قاری اگر اس کے تبصرے سے متاثر ہوتا ہے تو کتاب کی خریداری کے متعلق ذہن بناتا ہے اور اگر وہ علم شناس اور ادب فہم ہوتا ہے تو وہ اس سے استفادے کی حتی المقدور کوشش بھی کرتا ہے۔ تبصرہ دراصل کسی کتاب کا وہ تعارفی خاکہ ہوتا ہے جس سے قاری کو کتاب کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے اور کتاب کی افادیت سے بھی وہ باخبر ہو جاتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اِن دنوں جو تبصرے لکھے جارہے ہیں، کیا وہ تبصرہ نگاری کے فن کے تقاضوں کو پورا کر پاتے ہیں، اس کا جواب نفی میں ہی دیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ جو نئی کتابیں منظر عام پر آئی ہیں، ان میں سے چند نسخے صاحبِ کتاب اپنے بہی خواہ، دوست اور ہم مزاج ادیب وشاعر کی خدمت میں ارسال کرتا ہے اِس فرمائش کے ساتھ کہ دراز و ردار تبصرہ لکھیے، کیوں کہ گزشتہ سال جب آپ کی کتاب شائع ہوئی تھی تو میں نے بھر پور تبصرہ لکھا تھا جسے ادبی حلقوں میں کافی پسند کیا گیا۔ ادبی اعتبار سے مقروض ادیب اس کتاب پر نہایت عالمانہ تبصرہ لکھنے کی کوشش کرتا ہے اور وہ اس کوشش میں یہ بھول جاتا ہے کہ کتاب میں مواد کی نوعیت کیا ہے اور کتاب معیاری بھی ہے یا نہیں۔ بس قصیدہ خوانی کے زیور سے آراستہ تبصرہ کا ایک ملغوبہ تیار ہو جاتا ہے۔ اس تبصرہ کو یا تو مصنف اپنے توسط سے کسی مقبول خاص ادبی رسالے کو روانہ کر دیتا ہے، جس کے مدیر سے اس کے اچھے مراسم ہوتے ہیں یا خود مبصر اپنے طور پر ملک کے چند موقر رسائل اور معتبر اخبارات کو بھیج دیتا ہے۔ یہ تبصرہ مصنف کی زبان و بیان کی خامی اور دور از کار و بے سود مضامین کی نشاندہی سے یکسر پاک ہوتا ہے۔ کیوں کہ سچ لکھنے اور سچ برداشت کرنے کی نہ تو مبصر کو عادت ہوتی ہے اور نہ ہی مصنف کو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کتاب کا تبصرہ تو ضرور شائع ہوتا ہے لیکن اس کتاب کے تبصرے کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا ہے۔ موجودہ دور میں ایک رجحان یہ پیدا ہو گیا ہے کہ تھوڑا بہت ادب سے ذوق رکھنے والا شخص بھی صاحبِ کتاب بننا چاہتا ہے۔ چنانچہ پہلے تو وہ کتابوں پر تبصرے لکھنے سے اپنی ادبی نگارش کا آغاز کرتا ہے۔ پھر دھیرے دھیرے تاریخ ادب اُردو کی بعض اہم کتابوں سے استفادہ کرتے ہوئے چند نامور ادیبوں کی شخصیت پر مضامین لکھنے کی ابتدا کرتا ہے۔ چونکہ وہ زبان و بیان پر عبور نہیں رکھتا اس لیے

کتاب سے من وعن موادنقل کر کے اپنے نام سے اخبارات یا رسائل کی اشاعت کے لیے بھیج دیتا ہے اور یہ سلسلہ چل پڑتا ہے۔ایک سال کے بعد اُس کے پاس اتنے مضامین جمع ہو جاتے ہیں کہ کتاب تیار ہو سکے۔ اب وہ اپنی ریاست کی اردو اکادمی میں مضامین کے مجموعے کو جزوی مالی تعاون کی درخواست کے ساتھ داخل کرتا ہے۔ ماہرین ادب اس غیر معیاری اور سطحی مضامین کے مجموعے کے لیے جزوی مالی تعاون کی سفارش کرتے ہیں، جوان کی مجبوری ہوتی ہے۔اب نوآموز مضمون نگار نہایت فرحت وشادمانی کے ساتھ کسی کمپوزر سے ٹائپ کرا کر دہلی کے کسی مشہور پبلشر کو بھیج دیتا ہے اور یوں کتاب چھپ کر منظر عام پر آجاتی ہے۔اب مصنف اپنی حصولیابی کا ڈنکا پیٹتے ہوئے اسے اپنے عزیز واقارب کے ساتھ ساتھ اپنے دوست و احباب اور ادب نواز اصحاب کی خدمت میں نہایت احترام وخلوص کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ چند دنوں تک یہ کتاب ان افراد کے دیوان خانوں کی زینت بنی رہتی ہے اور پھر کسی ایسی جگہ پہنچادی جاتی ہے، جہاں دوبارہ ہاتھ نہ جاسکے۔

شفیع جاوید نے تبصرے کم کیے ہیں لیکن جو بھی لکھا ہے، وہ انتخاب ہے یعنی اُن کے تبصرے ایک خاص وژن لیے ہوئے ہوتے ہیں۔میری دانست میں شفیع جاوید کی جن تحریروں کو تبصرہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا اُن میں سہ ماہی رسالہ 'سفینہ' قابل ذکر ہے۔ یہ رسالہ ارشد کاکوی کے لیے مختص ہے اور مدیر 'عطا کاکوی' ہیں۔ رسالے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''سفینہ کا مطالعہ ہر باذوق اور باادب قاری کے لیے میرے خیال سے
> اس لیے ضروری ہے کہ اس کے صفحات انھیں اس کی معلومات بہم
> پہنچائیں گے کہ بہار میں چوتھی، پانچویں اور چھٹی دہائی کے اوائل تک
> ایک منفرد دانشور اور ادب نواز کس طرح سوچتا تھا، کس طرح لکھتا تھا اور
> کس طرح دل کے آزار سہتا تھا۔'' ۵

تبصرہ کرتے وقت شفیع جاوید اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ پورے ادبی منظرنامے کو واضح کریں تا کہ تبصرہ پڑھنے والا سابقہ معلومات سے آگاہی حاصل کرلے۔اس کتاب پر لکھتے ہوئے وہ پورے ادبی، سیاسی اور سماجی منظرنامے کی طرف دیکھنا ضروری خیال کرتے ہیں تا کہ پورے تبصرے کا حق

ادا کیا جا سکے۔شفیع جاوید کا مزاج ناقدانہ ہے،اس لیے تنقید کے میدان میں اُن کے جوہر دیکھنے کے قابل ہوتے ہیں۔

اس کتاب کے علاوہ سید محمد جلیل کے انشائیوں کے مجموعے'ہوئے پڑھ کے ہم جو رسوا' پر اظہار خیال کرتے ہوئے شفیع جاوید پورے مجموعے کی تفصیل بھی بتاتے چلے جاتے ہیں کہ کن کن انشائیوں میں کون سے جملے اچھے ہیں جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرا سکیں اور کون کون سی تراکیب نہایت خوبصورت انداز میں بیان ہوئی ہیں۔ایک جگہ مبصر،کتاب اور صاحب کتاب پر اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ'یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو کا تا اور لے دوڑے کی صف سے پرے ہوا کرتے ہیں، جو نہ ستائش کی تمنا رکھتے ہیں اور نہ صلے کی پروا کرتے ہیں۔گمنامی کی چادر لپیٹ کر گوشہ نشینی اختیار کرتے ہیں۔جب مضامین فلک سے آئے تو لکھا اور پال پر ڈال دیا'اس طرح کے اور بھی جملے ہمیں چونکا دیتے ہیں اور قاری کو ایک عجیب سی کیفیت سے دوچار کراتے ہیں۔

تنقید

مغرب کے اثرات سے دیگر اصناف کی طرح تنقید بھی اردو میں ایک خوش گوار اضافہ ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اردو میں تنقیدی شعور سرے سے ہی نہیں۔اردو میں شعر و سخن کے تعلق سے زبان و بیان، شعری محاسن پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔بیاضوں،تذکروں،تقریظوں، دیباچوں اور مکاتیب میں شاعری سے متعلق چرچے ہوتے رہے ہیں۔اسی طرح مشاعروں اور ادبی محفلوں میں شعر و شاعری اور فکر و فن پر مباحثے اور تبصرے اس کا ثبوت ہیں۔تنقید کی اہمیت کے سلسلے میں پروفیسر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

> ''بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آ سکتے۔تخلیقی جوہر بغیر تنقیدی شعور کے گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔اردو میں وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر کا ایک واضح اور کارآزمودہ تنقیدی شعور بھی ہے''۔(۲)

غالبؔ کے نزدیک شاعری معنی آفرینی تھی، قافیہ پیمائی نہیں، یہ تنقیدی شعور بعض اچھی روایات کا حامل تھا۔ اردو میں تذکرہ نگاری، تنقید کی پہلی صورت نظر آتی ہے۔ تذکرہ نویس اشاروں میں بات کرتے تھے، وضاحت اور صراحت کے قائل نہیں تھے ان کا معیار ادبی کم تھا، فنی زیادہ۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ تنقید کا آغاز حالؔی سے ہوتا ہے ان سے پہلے شعراء استادوں کو ہی نقّاد مانتے تھے۔ شعر وسخن کے تعلق سے ان کی رائے اسناد کا درجہ رکھتی تھی۔ حالؔی سے پہلے اعلیٰ درجہ کی تنقیدی صلاحیت شیفتہؔ کے پاس تھی جس کے غالبؔ بھی قائل تھے۔ حالؔی مغرب سے متاثر تھے۔ حالؔی نے شاعری، ادب، زندگی، اخلاق، سماج، غزل اور نظم کے تعلق سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ شاعری کا معیار متعین کیا۔ ادبی سرمائے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ انہوں نے فن اور فطرت کو جوڑنے کے علاوہ اردو کی بعض روایات کی نکتہ چینی کی مگر مجموعی طور پر ادب کی روایات کو نظر انداز نہیں کیا۔ حالانکہ تنقید کے مفہوم، منصف، اس کی ضرورت، ادبی اصولوں کی تشریح وتفسیر پر اردو میں بہ کثرت کتابیں لکھی جا چکی ہیں لیکن آج بھی ہنوز اس کی ضرورت ہے کہ تنقید کیا ہے؟ اور ادب اور زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟ صنف تنقید کی امتیازی شناخت کیا ہے؟ صنف تنقید کے بارے میں قاضی افضال حسین کیا فرماتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

> ''تنقید، اصلاً ''متن اساس'' شعبۂ علم ہے یعنی جس طرح تاریخ ''واقعہ اساس'' معاشیات ''سرمایہ اساس'' سماجیات ''اجتماع اساس''، نفسیات ''فرد اساس'' اور فلسفہ ''فکر اساس'' شعبہ ہائے علوم (Disciline) ہیں اسی طرح تنقید کا موضوع ''متن'' ہے اور اس میں بھی ''متن'' سے مراد ''تخلیقی'' متون ہیں۔ فلسفہ، سائنس اور تجارتی متون تنقید کے اصطلاحی معنی میں اس کا موضوع نہیں''۔[۷]

حالؔی کے بعد اردو میں کافی عرصہ تک کوئی ایسا نقّاد نظر نہیں آتا جس نے اپنے حقیقی منصب کا حق ادا کیا ہو۔ حالانکہ حالی کی مشرقیت بعض اوقات معاصرین پر اظہار رائے کرنے میں نرم بنا دیتی ہے۔ پہلے ایک رواج تھا کہ شعروں کا انتخاب زیادہ کرتے لیکن اپنے خیالات کا اظہار کم کرتے تھے۔ انتخاب میں تنقیدی شعور ضرور ظاہر ہوتا ہے۔ تنقید میں اقتباسات کا استعمال کثرت سے کرنے کا رواج زیادہ ہوتا ہے اس سے

بدگمان نہیں ہونا چاہئے چونکہ تنقید ہوائی نہیں ہوسکتی۔تخلیقی ادب براہ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے بقول قاضی افضال حسین کہ ادبی تنقید کے لیے خود ''متن'' کی ایک متعین تعریف ہے''یعنی تنقید کا ارتکاز متن پر ہوتا ہے۔اس لیے اس کا علم یک رخی کارروائی نہیں ۔متن کو ایک فرد مرتب کرتا ہے تنقید دوسرے کسی شخص یا اجتماع کے حوالے سے لکھی جاتی رہی ہے بقول آل احمد سرور:

''اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔وہ خود تخلیقی ہوتی ہے، وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی ، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کرسکتی۔دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔تنقید اس کو واضح کردیتی ہے۔تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔ یہ تخلیق پر عرف عام میں عمل جراحی بھی کرتی ہے۔مگر یہ عمل شاعرانہ طور پر ہوتا ہے اور اسی فضا کے اندر رونما ہوتا ہے''۔[۸]

عام طور سے تخلیق کار تنقید کو دوئم درجہ کی چیز خیال کرتے ہیں حالانکہ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں ہوتی چونکہ تخلیقی ادب میں خود تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں ۔بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہوتے ہیں، اسلیے ذہن پریشان ہوجاتا ہے مذکورہ تمام اصناف نثر کا فرق واضح کرتے ہوئے محترم سرور صاحب فرماتے ہیں:

''دیباچہ یا تعارف، کتاب یا صاحب کتاب کا تعارف کرتا ہے اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے، اس کی قدر و قیمت معین نہیں کرتا، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔مقدمہ اس سے ذرا ذرا آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر

و قیمت متعین بھی کرتا ہے اور قول فیصل بھی پیش کر دیتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو
بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر عام طور پر مقدموں
میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے'' ۔۹؎

آرنلڈ نے صنف تنقید کو (High Seriousness) کہا ہے دراصل تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ اچھی تنقید تخلیق کی طرف مائل کرتی ہے۔ وہ خود تخلیقی ہوتی ہے، پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید، تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کر سکتی، دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ کیا چھوڑا جائے کیا لکھا جائے۔ اس انتخاب میں تنقید نگار کا تنقیدی شعور کام کرتا ہے۔ اس شعور کو تنقید واضح کر دیتی ہے۔ تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں ہے مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔

''مصنف جو متن کا خالق ہے، وہی متن کے معانی کا ماخذ اور منصر ہے،
اس میں ماخذ اور معنی کے درمیان رشتے کی نوعیت موضوع مطالعہ
/ تجزیہ ہوتی ہے اس کی ایک مثال یہ تصور ہے کہ ادبی متن اپنے خالق /
فرد کے تجربات کا اظہار ہے۔ اس لیے نقاد، یا تو متن میں بیان کردہ
تجربات کی ان جہات کی نشاندہی کرتا ہے، جن سے تجربے کی صورت /
حقیقت روشن ہوتی ہے اور پھر اس تجربے کے امتیازی اوصاف کو
مصنف کی ذات میں ان ماخذوں سے ہم آہنگ دکھاتا ہے، جو متن میں
تجربے کا سبب بنے'' ۔۱۰؎

فن کار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم نقاد فن کاروں کو صحیح معنوں میں فن کار بناتا ہے۔ غرض اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ، ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ علم نفسیات نے بھی تنقیدی شعور کو فروغ دیا ہے۔ نفسیات سے لیے گئے اس طریقۂ نقد میں متن وہ معروض مقرر ہوا، جس کے تجزیے سے اس کے مصنف کی نفسیاتی

صورت حال کا جائزہ لیا جا سکتا ہے، اردو میں یہ طریقۂ نقد بہت مقبول تو نہیں لیکن بعض لوگوں نے اس طریقہ پر مضامین لکھے۔

ہمارا قدیم ادب مغز کم رکھتا ہے، اس میں تنوع کی بھی کمی ہے مگر فن کے ایک خاص شعور کی وجہ سے یہ مبہم نہیں ہے۔ ہمارا جدید ادب اس کے مقابلے میں مغز بھی رکھتا ہے اور وزن بھی اور تنوع بھی۔ تنقیدی ادب میں متن ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس نقطہ نظر کی رو سے ناقد مصنف کے بجائے مطالعہ کا مرکز متن کو بناتا ہے۔ متن کا بنیادی حوالہ انسان اور اس کے تجربات اور زندگی سے متعلق مختلف نظریات ہوتے ہیں اس کے علاوہ فلسفہ بھی اس کا موضوع ہے چونکہ ادب اور فلسفہ کا مشترک موضوع انسان ہوتا ہے اس لیے یہ فطری امر ہے کہ ادب سے فلسفیانہ نظریات برآمد ہوتے ہیں چونکہ تخلیق تخلیق ہو یا تنقید نگار اپنے مخصوص نقطہ نظر سے انسان کا مطالعہ کرتا ہے۔ ادب کا نقاد خود کو اپنی طبیعت اور تربیت کی بنیاد پر ان نظریات میں سے جس کے قریب پاتا ہے، اس کے نقطۂ نظر سے متن میں پیش کردہ انسان کا مطالعہ کرتا ہے اردو میں انسان کے ترقی پسند، روحانی اور وجودی مطالعات انہیں طریقوں سے کئے گئے ہیں۔ ہر انسان میں جمالیاتی حس ہوتی، حسن سے متاثر ہونے کا جذبہ ہوتا ہے، حسن کاری کا اثر قبول کرنے کی تھوڑی بہت صلاحیت ہوتی ہے گویا تنقید ادب سے مسرت وانبساط حاصل کرنے کا ذریعہ کا کام کرتی ہے اور خود بھی ادب کے لیے بہتر کرنے کے لیے مشعل ہدایت ہے۔ یہ اس خوشی کو جو سچے ادب سے حاصل ہوتی ہے نشاط زندگی کا ایک وسیلہ بناتی ہے۔ ادب میں حسن کے احساس کے اثر سے مادی زندگی کے حسن کا بہتر احساس دیتی ہے اور اس طرح زندگی کی ایک طاقت بن جاتی ہے۔ بقول قاضی افضال حسین:

> ''متن مزکرزی مطالعہ کی دوسری جہت یہ ہے کہ متن کے موضوع کے بجائے اس کے وسیلۂ اظہار کا مطالعہ کیا جائے۔ اب اس وسیلۂ اظہار کے مطالعہ کی بھی اپنی ضمنی شکلیں ہیں۔ ان میں سب سے مقبول ''ہیئتی تنقید'' ہے اردو میں ہیئتی تنقید کا ایک طریقہ روایتی ہے۔ جس میں وزن، بحر، قافیہ اور صنعتوں کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن دوسرا اور ہمارے زمانے میں مقبول طریقہ، متن میں اظہار کے 'مجازی وسائل' ۔تشبیہ،

استعارہ، پیکر، علامت اور آہنگ کا مطالعہ ہے۔''[۱۱]

اگر ہم تنقید کے کام پر غور وفکر کریں تو ہمیں مشرق ومغرب کے سرمایے میں مختلف نظریات اور رجحانات دکھائی دیتے ہیں۔تنقید کا کام فیصلہ ہے،تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کردیتی ہے۔تنقید وضاحت ہے، تجزیہ ہے۔تنقید قدر متعین کرتی ہے ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔تنقید انصاف کرتی ہے تنقید عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔تنقید میں زبان کے علم کے بعد اسالیب کا علم بھی ضروری ہے۔ ہر اسلوب کی انفرادیت اور حسن بیان کا احساس بھی کراتی ہے۔زبان وبیان کے حسن سے آب ورنگ آسکتا ہے روح نہیں آسکتی۔ بنیادی چیز مواد کی صحت یا واقعات کی صداقت ہے۔ واقعات کے صحیح بیان اور صحیح احساس کے بغیر، یعنی صحیح تاریخی شعور کے بغیر تنقید کا صحیح مقصد پورا نہیں ہوسکتا۔

تنقید نے خارجیت ،واقعیت ،سماجی شعور ،تمدنی تنقید جیسی اصطلاحات تک رہنمائی نہیں کی بلکہ جذبات کی پرچھائیوں کو فکر کی روشنی دی ہے۔اس نے فنکار کی شخصیت اس کے تجربات اس کے سماجی عناصر کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

شفیع جاوید پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن مضامین کی فہرست سازی کر لی جائے جو تاہنوز مجھے دستیاب ہوئے ہیں جو درج ذیل ہیں:

۱۔دیوارِفنا کے سائے	وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور ۲۰۰٦ء
۲۔قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خواتین کا بدلتا ہوا عکس	قرۃ العین حیدر: شخصیت اور فکر وفن ۲۰۰۸ء
۳۔شمالی بہار، یادیں اور افسانہ (شمیم سیفی مرحوم کی یاد میں)	جہانِ اردو، دربھنگہ ۲۰۰۸ء
۴۔دشت میں خیمۂ گل: لطف الرحمٰن کی شاعری	دشت میں خیمۂ گل (شعری مجموعہ) ۲۰۱۲ء
۵۔اے دلِ حزیں، اے یادِ حزیں	پچھلے پیت کے کارنے (شعری مجموعہ) ۲۰۱۵ء
٦۔افسانہ ہے عالم تمام (خطبہ)	اردو ڈائرکٹوریٹ، پٹنہ ۲۰۱۷ء

اس ضمن میں پہلا مضمون پروفیسر وہاب اشرفی کے حوالے سے ہے جس میں انھوں نے 'دیوارِفنا کے سائے' کا عنوان قائم کیا ہے اور یہ مضمون ڈاکٹر ہمایوں اشرف کی مرتبہ کتاب 'وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور' میں شامل ہے جو ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی سے ۲۰۰٦ء میں شائع ہوئی ہے۔ پروفیسر وہاب

اشرفی ہمہ جہت اور عظیم شخصیت کے مالک تھے۔ ادب سے ان کی والہانہ فریفتگی و شیفتگی کا اس سے بڑا ثبوت کیا ہوسکتا ہے کہ وہ بہ یک وقت محقق، بے نظیر نقاد، صحافی، تاریخ نویس، باکمال استاد اور افسانہ نگار تھے۔ آزادیِ ہند کے بعد اردو ادب میں تنقید نگاری کو افکارِ تازہ عطا کرنے والوں میں سید وہاب اشرفی بھی ایک اہم نام ہے۔ اپنے مخصوص تنقیدی نظریات و تصورات کی وجہ سے اردو تنقید میں وہاب اشرفی بلند مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اپنے شعور وفکر کے گہرے، مربوط اور مستحکم نقش چھوڑے بلکہ اپنی علمی و تنقیدی صلاحیت کا بھرپور مظاہرہ بھی کیا۔ ساتھ ہی اپنے اندر موجود تنقید کی فطری صلاحیت کو مغربی اصول ونظریات کے عمیق مطالعے سے بامِ عروج تک پہنچایا۔ ان کی تنقیدی صلاحیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ نثری صنف ہو یا شعری یکساں طور پر نقد و پرکھ کی صلاحیت ان کے اندر موجود تھی۔ انھوں نے ادبی روایات کا ہمیشہ احترام بھی کیا ہے، اپنی وسیع القلبی کے ساتھ آتی جاتی لہروں کا خیر مقدم بھی کیا ہے۔ مختلف ادبی تحریکوں اور نظریات نے ناقدین کو بھی مختلف خیموں میں تقسیم کیا ہے۔ آج ہر بڑا ناقد کسی نہ کسی رجحان یا دبستان سے وابستہ نظر آتا ہے۔ اس تصادم اور نظریاتی علاحدگی کے ماحول میں وہاب اشرفی ایسے ناقد ہیں جن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ انھوں نے کسی دبستان سے خود کو باضابطہ وابستہ نہیں کیا۔ ذہن کو کھلا رکھا۔ چنانچہ ان کی ادبی اہمیت اردو کے نامور ناقدین میں مسلّم ہے۔ ان کی تقریباً دو درجن کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن کے ذریعے اردو تحقیق و تنقید میں گراں قدر اضافہ ہوا ہے۔

سید وہاب اشرفی نے اپنی پیشہ ورانہ زندگی کی شروعات صحافت سے کی۔ کلکتہ کی سکونت کے دوران مشہور اخبارات 'عصرِ جدید'، 'الحق' اور 'اخوت' وغیرہ سے وابستہ رہے اور گیا سے شائع ہونے والے رسالے 'آہنگ' اور 'مورچہ' میں بھی اپنی خدمات انجام دیں۔ پھر رسالہ 'صنم' کے مدیر رہے جو تقریباً پانچ برسوں تک جاری رہا اور اس مختصر سی مدت میں اس رسالے نے نہ صرف مقبولیت حاصل کی بلکہ دو اہم شمارے 'بہار نمبر' اور 'افسانہ نمبر' کے نام سے شائع کیے جو تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ پٹنہ سے سہ ماہی 'رسالہ مباحثہ' نکال رہے تھے جو ان کی زندگی کے آخری ایام تک جاری رہا۔ اس رسالے نے اردو رسائل میں ایک الگ مقام حاصل کیا، بالخصوص اردو نسل کا ہر دل عزیز رسالہ رہا جس نے نو وارد ادیبوں، شاعروں اور فکشن نگاروں کو نہ صرف جوڑنے کا کام کیا بلکہ ان کی حوصلہ افزائی بھی کی۔ وہاب اشرفی صاحب نے رسائل و جرائد کی آبیاری

کے ساتھ تصنیف وتالیف کے عمل کو بھی جاری رکھا۔ پہلے پہل تو نظمیں اور غزلیں لکھیں مگر جلد ہی افسانہ نگاری کی طرف مائل ہو گئے۔ ان کا پہلا افسانہ 'اپنی اپنی راہ' ہے، جو رسالہ 'بیسویں صدی' میں شائع ہوا۔ انھوں نے کم وبیش ۴۲/افسانے لکھے۔ ان کے دو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے حادثے پیش آئے کہ موصوف نے تخلیق سے تنقید کی طرف اپنی توجہ مرکوز کر دی۔ یہی وہ میدان تھا جس نے انھیں عروج بخشا۔ حالانکہ انھوں نے زمانہ طالب علمی سے جس صنف کی طرف توجہ نہیں کی وہی ان کا مقدر ٹھہری۔ ان کی پہلی تنقیدی تصنیف 'قطبِ مشتری: ایک تنقیدی جائزہ' (۱۹۶۷ء) ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے مُلّا وجہی کی مثنوی کے تمام پہلوؤں پر سیر حاصل گفتگو کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہاب اشرفی کی اس تنقیدی کاوش کو پذیرائی حاصل ہوئی۔ پھر انھوں نے متانت کے ساتھ اپنے محسوسات کو گویائی عطا کرنے کا ذریعہ تنقید کو چُنا۔ وہاب اشرفی کی دوسری تنقیدی کتاب 'قدیم ادبی تنقید' (۱۹۷۳ء) ہے۔ جس میں انھوں نے مغرب کے پانچ قدیم نقادوں ارسطو، افلاطون، ہوریس، کوینٹن اور لائجائنس کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا۔ یہ کتاب اہم اس لیے ہے کہ موصوف نے نہ صرف ان قدیم نقادوں کے تنقیدی خیالات سے ہمیں آشنا کرانے کی کوشش کی ہے بلکہ ان کے تنقیدی خیالات پر اپنے تنقیدی تاثرات بھی ظاہر کیے ہیں۔ 'مثنویاتِ میر کا تنقیدی جائزہ' (۱۹۸۱ء) بھی آپ کی ایسی کتاب ہے جس میں تند آمیز طریقے سے میر کی مثنویوں کا محاسبہ کیا گیا ہے۔ انھوں نے واضح طور پر مثنویاتِ میر کی خوبیوں اور خامیوں کو نہ صرف اجاگر کیا بلکہ اردو کے ایک معتبر شاعر پر تاثرات قلم بند کرتے ہوئے اپنے آپ کو کسی قسم کی مصلحت اور جانبداری سے پاک رکھا۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی 'مثنوی اور مثنویات' ہے جس میں اردو کی معروف مثنویوں کے ساتھ غیر معروف مثنویات کے متعلق بنیادی معلومات فراہم کی گئی ہے۔

وہاب اشرفی نے آدھے درجن کے قریب مجموعہ ہائے مضامین بھی یادگار چھوڑے ہیں ''معنی کی تلاش'' (۱۹۷۸ء) وہاب اشرفی کے ان مقالات کا پہلا مجموعہ ہے جو ملک کے معتبر رسائل وجرائد میں شائع ہو چکے تھے۔ اس کا ایک مضمون ''افسانے کا منصب'' جو تھوڑا طویل ہے مسلسل موضوع بحث رہا۔ اس مجموعے کا ہر مقالہ موضوع سے پوری طرح انصاف کرتا ہے۔ دوسرا مجموعہ 'آگہی کا منظر نامہ' (۱۹۸۹ء) ہے۔ یہ اپنے مشمولات کے اعتبار سے خاصا وقیع ہے۔ خاص طور پر تحقیق وتنقید کا باہمی رشتہ، کلامِ اقبال کے

نثری معانی، جمیل مظہری اور غیاث احمد گدّی کا فنی مطالعہ اہم ہیں۔ تیسرا مجموعہ 'اردو فکشن اور تیسری آنکھ' (۱۹۹۵ء) فکشن سے متعلق وہاب اشرفی کی نکتہ رسی کو واضح کرتا ہے۔ انھوں نے اس میں فکشن کے بنیاد گزاروں کے ساتھ معاصر فنکاروں کا بھی جائزہ لیا ہے اور بالخصوص تقابلی موازنہ کرتے ہوئے معاصر فکشن کے امتیازات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ مضامین کا چوتھا مجموعہ 'حرف حرف آشنا' (۱۹۹۶ء) ہے۔ اس مجموعے میں اردو کے اہم ترین شعرا غالب، مومن، اقبال اور چند دوسرے اہم شعرا پر ان کا فوکس ہے اور ان کی شاعری کے علامتی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ اس میں شاعری اور شعریات کے بعض اہم نکات زیرِ بحث آئے ہیں۔ یہاں انھوں نے جدید تنقیدی رویے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ ''معنی سے مصافحہ'' (۲۰۰۵ء) یہ ان کے تنقیدی مضامین کا پانچواں مجموعہ ہے۔ یہ اس وجہ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں جہاں ایک طرف اردو کے کلاسیکی شعرا سودا اور غالب تو دوسری جانب علامہ شبلی کی شاعری پر مضامین ہیں وہیں قدیم و جدید شعری منظر نامے کا احوال بھی درج ہے۔ ساتھ ہی معاصر فکشن کے نمائندہ لکھنے والوں مثلاً جیلانی بانو، احمد یوسف، عبدالصمد، شوکت حیات، شموئل احمد، جابر حسین اور محمود واجد وغیرہ کا بھی بے باکی سے احاطہ کیا ہے۔ اس کتاب کے بعض مضامین بحث طلب ہیں اور ڈسکورس کی فضا قائم کرتے ہیں۔

اس کے علاوہ مجموعہ ہائے مضامین ''معنی کی جبلت''، ''معنی کا مسئلہ'' تقاریظ اور تبصروں کا مجموعہ 'نکتہ نکتہ تعارف' اور حال ہی میں ان کی ایسی کتابیں شائع ہوئی تھیں جنھوں نے اردو دنیا کو چونکا دیا۔ مثلاً 'مشرقی ومغربی تنقید'، 'مارکسی' فلسفہ اشتراکیت اور اردو ادب'، 'ادراک معنی اور درپسِ آئینہ' وغیرہ۔ ان میں دو کتابیں 'مشرقی ومغربی تنقید' اور 'مارکسی فلسفہ اور اشتراکیت' اپنے موضوع کے اعتبار سے بے حد اہم ہیں اور وسیع ووقیع مطالعہ کا نمونہ بھی۔ مارکسی فلسفے اور اشتراکیت پر تو شاید ہی اتنی شرح سے کوئی کتاب لکھی گئی ہو۔ وہاب اشرفی نے مونو گراف بھی لکھے ہیں جو مختصر ہونے کے باوجود دلچسپ اور اہمیت سے خالی نہیں ہیں۔ ساہتیہ اکادمی کے زیرِ اہتمام ہندوستانی ادب کے معمار سیریز کے تحت قاضی عبد الودود (۱۹۹۹ء)، مجروح سلطانپوری (۲۰۰۳ء اور کلیم الدین احمد (۲۰۱۱ء) پر مونو گراف لکھ کر خراج عقیدت پیش کیا ہے۔

وہاب اشرفی نے سنجیدہ قارئین کے ساتھ طلبہ کا خیال رکھا۔ 'کہانی کے روپ' (۱۹۷۹ء) 'نقوشِ ادب' (۱۹۸۰ء) ایسی تصانیف ہیں جن میں نثری تخلیقات کی فنی اصطلاحات کا تعارف آسان انداز میں پیش

کیا گیا ہے اور مثال کے ساتھ تفہیم کو آسان بنایا گیا ہے۔ 'تفہیم البلاغت' (۱۹۸۶ء) میں شاعری کی فنی اصطلاحات کا تعارف آسان لفظوں میں پیش کیا ہے اور مثال کے لیے اشعار بھی آسان اور عام فہم منتخب کیے ہیں۔ وہاب اشرفی نے نصابی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے بھی کچھ کتابیں لکھی ہیں۔ 'پطرس اور ان کے مضامین' (۱۹۸۵ء)۔ اس کا مقدمہ طلبا کے لیے کارآمد ہے جو طنز و مزاح میں فرق کے ساتھ ساتھ پطرس کی مزاح نگاری کی جزئیات سے واقف کراتا ہے۔ 'راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری' (۱۹۸۶ء) ایک مختصر ترین کتاب ہے جس میں 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کے افسانوں کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے بیدی کی افسانہ نگاری کے اہم نکات سے بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کی ابتدا میں ایک مکمل مضمون 'اردو افسانے کی روایت' کے عنوان سے لکھا گیا ہے جس میں افسانے کی تاریخ اور معروف فنکاروں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

وہاب اشرفی کے تحقیقی اور تاریخی کارناموں پر نظر ڈالتے ہیں تو ۱۹۷۵ء میں مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی 'اردو نثر کے ارتقا میں شاد عظیم آبادی کا حصہ' کتابی صورت میں شائع ہو کر مقبول ہوا۔ 'کاشف الحقائق: ایک مطالعہ' (۱۹۸۲ء) تدوین کے جدید اصولوں کی روشنی میں مدون کیا اور ایک مبسوط مقدمہ لکھ کر اس کی اہمیت کو واضح کیا۔ امداد امام اثر کی جانب بطورِ خاص لوگوں کی توجہ دلائی اور اس کتاب کے مثبت و منفی پہلوؤں پر غیر جانبدارانہ رائے قائم کی۔ 'سہیل عظیم آبادی اور ان کے افسانے' (۱۹۸۲ء) موصوف کی ایک اور اہم کتاب منظرِ عام پر آئی جو کہ انھوں نے اپنے ہم عصر پر لکھی ہے۔ اس کتاب میں سہیل عظیم آبادی کے نمائندہ افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے متن کی روح میں اترنے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ سہیل کا فن پریم چند سے مختلف تھا۔ ۱۹۹۱ء سے ۲۰۰۵ء تک وہاب اشرفی نے 'تاریخ ادبیاتِ عالم' کی سات جلدیں پیش کر کے اپنی تحقیقی صلاحیت کا لوہا منوالیا۔ ان سات جلدوں میں دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں کے نمائندہ ادب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس نوعیت کے پروجکٹ عام طور پر ادارے یا تنظیم انجام دیتے ہیں مگر وہاب اشرفی کی ذاتِ بابرکات کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تن تنہا اس مشکل کام کو نہ صرف پایۂ تکمیل تک پہنچایا بلکہ مختلف قوموں اور ملکوں کے مرکزی دھاروں کو گرفت میں لے کر قارئین کو دنیا بھر میں پھیلے ہوئے ادب کے گرانقدر خیالات و تصورات سے واقفیت کرانے کا لازوال فریضہ انجام دیا۔ یہاں وہاب اشرفی کی حیثیت ایک انجمن کی سی معلوم ہوتی ہے۔

۲۰۰۷ء میں وہاب اشرفی نے ایک اور قاموسی اور تاریخی کارنامہ انجام دیا۔ تین جلدوں میں 'تاریخ ادب اردو' لکھ کر دنیائے اردو کو حیرت زدہ کر دیا۔ یہ اردو میں اب تک کی سب سے اپٹوڈیٹ تاریخ ہے۔ اس میں ۲۰۰۰ء تک کے فنکاروں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اس کتاب پر موصوف کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ فن سوانح نگاری میں ان کی آپ بیتی 'قصہ بے سمت زندگی کا' سولہ ابواب پر مشتمل ہے، جس میں ان کی ذاتی اور سماجی افکار و زندگی کا ذکر ملتا ہے۔ ساتھ ہی اپنے عہدِ معاشرت اور معاصرین کے ادبی خیالات سے بھی روبرو کراتی ہے۔ اگر ہم وہاب اشرفی کے اسلوب کی بات کریں تو ان کا پیرایہ اظہار بے حد سلیس، عام فہم، چھوٹے چھوٹے جملوں اور فقروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ وہاب اشرفی 2012ء تک بہ قید حیات رہے اور اپنی ادبی وعلمی سرگرمیوں سے اردو ادب کو مالا مال کرتے رہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے بین الاقوامی سطح پر اپنی شناخت ادیب، نقاد، محقق اور دانشور کی حیثیتوں سے قائم کی ہے۔ موصوف کے بیش بہا کارنامے ان کی یاد کو نہ صرف تازہ کرتے رہیں گے بلکہ ہمارے لیے مشعلِ راہ بنے رہیں گے۔

شفیع جاوید کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ماضی کو کریدتے ہوئے اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ جس میں انھوں نے اس کا اعتراف بھی کیا ہے کہ آج پھر میں یادوں کی کشتی میں سوار ہوں یعنی دونوں کے مابین تعلقات کو واضح کرتے ہوئے انھوں نے وہاب اشرفی کی تنقید پر بات کی ہے۔ ظاہر ہے اپنے دوست او رمعاصر پر لکھنا ایک دشوار گزار کام ہے۔ اپنے مضمون کا آغاز کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

> ''اچانک ۱۹۵۸ء کی ایک تپتی، لہکتی، ویران دوپہر سامنے آکر ٹھہر جاتی ہے۔ اقبال ہاسٹل کا کمرہ نمبر ۱۲ / یادوں کی سطح پر مصور ہوتا ہے۔ بند دروازہ میں ایک نرم سی دستک۔
>
> ''کون''، میں فرش پر بیٹھ کر پڑھتے پڑھتے اونگھ گیا تھا۔ چونکتا ہوں۔ ''کون صاحب ہیں؟''
>
> ''وہاب اشرفی''
>
> فرمائیے۔ اندر آجائیے۔ باہر بہت گرمی ہے۔ کواڑ کھول کر کہتا ہوں۔
>
> وہیں کھڑے کھڑے فرماتے ہیں ''مجھے شفیع جاوید صاحب سے ملنا

ہے۔ ذرا اُن کو بلوا دیجیے۔''

''آپ تشریف لائیے۔ میں ہی شفیع جاوید ہوں۔''

''نہیں آپ کیسے ہو سکتے ہیں؟ آپ تو پہلوان ہیں۔''[۱۲]

اس دلچسپ ملاقات کے علاوہ شفیع جاوید کئی اہم اور باریک نکات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہیں ماہنامہ ''صنم'' کا ذکر بھی کرتے ہیں اور اُن کی تمام تر ادبی فتوحات کا ذکر شان وشوکت کے ساتھ کرتے ہیں تا کہ پورا منظر نامہ واضح ہو سکے۔ کہیں کہیں وہ وہاب صاحب کے اسلوب پر گفتگو کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کم سے کم الفاظ میں گہری باتیں کہنا، سادہ وسلیس عبارت، پر معنی اور خیال افروز بیان، بے باک گفتگو اور غیر متعصب اظہار خیال وہاب اشرفی کے طرۂ امتیاز میں سے ایک ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ اس مضمون کے مطالعے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دونوں فنکاروں میں کس طرح کے مراسم تھے اور انھوں نے اس دوستی کو کس طرح سے برتا۔ ساتھ ہی شفیع جاوید کا تخلیقی بیانیہ بھی واضح ہو جاتا ہے۔

دوسرا مضمون ''قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خواتین کا بدلتا ہوا عکس'' ہے جس میں شفیع جاوید نے عینی آپا کی تخلیقی زندگی کا مکمل احاطہ کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی زندگی کی پہلی کہانی ۶ برس کی عمر میں لکھی، جو شائع نہ ہو سکی۔ بچوں کے اخبار 'پھول' میں پہلی بار کہانی اشاعت پذیر ہوئی، اُس وقت اُن کی عمر صرف ۱۳ برس تھی۔ اُنھوں نے ناول، ناولٹ، افسانے لکھے، کچھ مغربی کتابوں کے تراجم بھی کیے اور رپورتاژ بھی لکھے۔ اردو زبان کے ۱۰ بڑے ناولوں میں سے ایک ناول ''آگ کا دریا'' کو مانا جاتا ہے، انھوں نے یہ ناول پاکستان میں قیام کے دوران لکھا تھا۔ اِس ناول کو دنیائے ادب میں بے حد مقبولیت حاصل ہوئی، اور بعد میں انھوں نے خود اِس ناول کا انگریزی ترجمہ بھی کیا۔ اِس کے بعد انھوں نے اپنا ایک ناول ''آخر شب کے ہمسفر'' لکھا، جو انہیں بے حد پسند تھا، اِس ناول کو بھی اردو ناول نگاری میں ایک اہم ناول تصور کیا جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے کل ۸ ناول لکھے، جن میں ''میرے بھی صنم خانے''، ''سفینۂ غم دل''، ''آگ کا دریا''، ''آخر شب کے ہمسفر''، ''کار جہاں دراز ہے''، ''گردش رنگ چمن''، ''چاندنی بیگم''، ''شاہراہِ حریر'' شامل ہیں۔ اُن کا ناول ''کار جہاں دراز ہے'' تین حصوں پر مشتمل اور سوانحی ناول ہے، جس میں انھوں نے

اپنی زندگی کے کئی ذاتی گوشوں پر بھی تفصیل سے بات کی ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے ادبی حلقوں میں اُن کے بارے میں ایک بات کا ذکر بہت ہوتا ہے، جس کا تعلق اُن کے ادبی رجحانات سے ہے۔ ناقدین کی اکثریت کے خیال میں اُن کے ناولوں میں 'شعور کی رو' جیسی تکنیک استعمال ہوئی، یہی وجہ ہے کہ اُن کا موازنہ مغربی ادیبہ 'ورجینا وولف' سے بھی کیا گیا، جبکہ مغرب کے ہی دو اور معروف ناول نگاروں 'گیبریل گارشیا مارکیز' اور 'میلان کنڈیرا' کا نام بھی سننے کو ملتا ہے، عصری اعتبار سے تو یہ دونوں قرۃ العین حیدر کے ہم عصر رہے ہیں مگر میرے خیال سے تینوں کا ایک دوسرے سے لکھنے کا انداز بے حد مختلف ہے۔

اِسی طرح پاکستان میں کئی ادیبوں کے لیے یہ کہا جاتا ہے کہ وہ قرۃ العین حیدر کی کہانی نویسی سے متاثر رہے، جن میں سب سے نمایاں نام اردو کے معروف ناول 'اداس نسلیں' کے خالق 'عبداللہ حسین' کا ہے، جبکہ چند خواتین ناول نگار اور افسانہ نویسوں کے بارے میں بھی یہ عام خیال ہے کہ انہوں نے قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو شعوری طور پر اپنایا۔ اُن کے کام کو مختلف ناقدین نے اپنے اپنے انداز میں بیان کیا، مگر ایک عام قاری کی حیثیت سے کوئی اُن کے کام کو سمجھنا چاہتا ہے تو پاکستان کے ممتاز ادبی ناقد 'ڈاکٹر ممتاز احمد خاں' کی تحریریں پڑھ لے، انہوں نے تفصیل سے اُن کے ناولوں اور کرداروں کی تفہیم کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی کام میں سب سے زیادہ شہرت، انہیں ناول نگاری میں ہی ملی، ویسے وہ ادب تخلیق کرنے کے علاوہ صحافت، فلم اور مصوری کے شعبے سے بھی وابستہ رہیں۔ پاکستانی جریدے 'پاکستان کوارٹرلی' کی قائم مقام مُدیر رہنے کے علاوہ ہندوستان میں معروف ہفتہ وار انگریزی جریدے 'السٹریٹیڈ ویکلی آف انڈیا' کی معاون مدیر ہوئیں، جبکہ اِس سے پہلے وہ ایک انگریزی جریدے 'امپرنٹ' کی مُدیر اعلیٰ بھی تھیں۔

قرۃ العین حیدر نے مجرد زندگی گزاری، اُن کی زندگی میں ایک آدھ مرتبہ ایسا بھی موقع آیا، جب اُن کی شادی ہندوستان میں معروف ادیب خواجہ احمد عباس اور پاکستان میں محقق اور دانشور ابوالخیر کشفی سے ہوتے ہوتے رہ گئی۔ شادی کے بندھن سے نہ جانے کیوں خائف تھیں، بچپن میں گڈے گڑیا کے کھیل میں بھی اُن کی شادی نہیں کرواتیں، یہ انہوں نے اپنی یادداشتوں میں قلم بند کیا۔ وہ مزاج کے اعتبار سے بھی کچھ سخت تھیں، لیکن جن سے دوستی ہو جاتی، اُن سے بہت فراخدلی اور شفقت سے پیش آتیں، یہی وجہ ہے کہ وہ ادبی منظرنامے کی 'عینی آپا' بھی کہلائیں۔ پاکستان کی معروف شاعرہ 'پروین شاکر' نے اُن کی مجردانہ زندگی

کی عکاسی کرتے ہوئے ایک نظم لکھی تھی۔ جس کا قرۃ العین حیدر نے بے حد بُرا مانا، کیونکہ اُن کے خیال میں یہ نظم اُن کی ذاتی زندگی میں دخل اندازی کے مترادف تھی۔ اردو ناول نگاری میں تہذیب کا نوحہ کرنے والے کم کم ہیں، اور وہ تو اور بھی کم ہیں، جنھوں نے اپنے لکھے ہوئے کو صرف سوچا ہی نہیں بلکہ بسر بھی کیا۔ اِس خطے کی تاریخ ہو یا ہجرت کے مصائب، ملکوں کے درمیان کھینچی جانے والی لکیریں ہوں یا رشتوں میں پڑنے والی دراڑیں، نفسیات کی راہداریوں میں بھٹکنے والے خیالات ہوں یا پھر خواہشوں کو روک کر رکھنے والے صبر آزما حالات، ناانصافی پر چیخ اُٹھنے والی آوازیں ہوں یا تنہائی میں خود سے مکالمہ کرنے والی ضرورتیں، اُن سب کو قرۃ العین حیدر نے صرف محسوس ہی نہیں کیا بلکہ بسر بھی کیا۔ وہ اُس تاریخ اور تہذیب کی تخلیق کار تھیں، عہدِ حاضر میں ہم جس سے محروم ہوتے جا رہے ہیں۔

اس طویل ابتدائیہ کے بعد شفیع جاوید کی تنقیدی بصیرت کا بھی احاطہ کیا جائے۔ شفیع جاوید ایک تخلیقی فنکار ہیں اور قرۃ العین حیدر کا تعلق بھی اسی قبیلے سے ہے لہٰذا جب ایک فنکار دوسرے فنکار کی بابت کچھ باتیں کرتا ہے تو ظاہر ہے اُس میں تخلیقیت زیادہ واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی تحریر سے متعلق شفیع جاوید رقم طراز ہیں:

> ''قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں نامیاتی ارتقا نہیں مل پاتا کیوں کہ اُن کی تحریر میں تشکیل کا تسلسل بیشتر نہیں ہوتا۔ اس لیے اُن کی تحریر اور تخلیقات سیدھے سبھاؤ یا سرسری نہیں پڑھی جا سکتی۔ ان کے پاتالوں میں اترنے کے لیے عصائے فکر ضروری ہے۔ ان کی تخلیقات میں بہ ظاہر ٹھہراؤ سا لگتا ہے لیکن ذرا پینٹھ دیکھیں تو گہرے گہرے اترتے چلے جائیں گے اور اہم بات یہ ہے کہ یہ تخلیقات اپنے اظہار کی صورت خود تخلیق کرتی ہیں۔''[۱۳]

سمینار میں لکھا گیا یہ مقالہ ایک تخلیقی فنکار کا ہے جس سے قرۃ العین حیدر کے فکشن کو سمجھنے میں کافی سہولت ہوگی۔ شفیع جاوید نے عینی آپا کے افسانوں کے بارے میں ایسی باریک باتیں کہی ہیں جو عام ناقد کی سمجھ سے بالاتر ہیں۔ عام لوگ یوں تو دیکھنے کے لیے سب کچھ دیکھتے ہیں لیکن اُن کی نگاہوں سے وہ رطل

گراں، اوجھل رہ جاتا ہے جو تخلیق کا باعث ہوتا ہے۔ ایسا کچھ ایک تخلیق کار ہی دیکھ پاتا ہے کہ اُس کی تیسری آنکھ بھی ہوتی ہے جس سے وہ پُر اسرار ہوجاتا ہے یا اُس کی تحریر میں ایک نیا پہلو آجاتا ہے جو کبھی Mystical اور کبھی مابعد الطبعیاتی ہوجاتا ہے۔ شفیع جاوید اس معاملے میں زیادہ حساس اور دنیا کا مشاہدہ کیے ہوئے فن کار ہیں جس کے باعث انھوں نے ایک تخلیق کار کی تمام صلاحیتوں کو بہ روئے کار لاکر اسے دیکھنے کی سعی کی ہے۔

شفیع جاوید کا ایک مضمون 'شمیم سیفی مرحوم کی یادوں کی نذر ہے جس کا عنوان انھوں نے (شمالی بہار، یادیں اور افسانہ) قائم کیا ہے۔ یہ تخلیقی تنقید انھوں نے اپنے اور شمیم سیفی کے حوالے سے بیان کی ہے۔ اس مضمون کو لکھتے ہوئے انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ دونوں کے مراسم کیسے تھے۔ انھی واقعات کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا ہے کہ جب لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو میں نے اور شمیم سیفی نے ایک ساتھ لکھنا شروع کیا اور میرا پہلا افسانہ ''آرٹ اور تمبا کو'' کے عنوان سے ماہنامہ 'افق' میں شائع ہوا تو اس رسالے کی ادارت شمیم سیفی کر کر رہے تھے۔ واضح رہے کہ شمیم سیفی کا تعلق دربھنگہ سے تھا۔ اس کے بعد انھوں نے مظفر پور میں بھی قیام کیا۔ شمیم سیفی کے افسانوں کے علاوہ شفیع جاوید نے اُن کے معاصرین پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ واضح رہے کہ اس تنقیدی مضمون میں وہ ساری باتیں بھی آگئی ہیں جن کا تعلق ادبی منظرنامے سے ہے۔ شمیم سیفی کی افسانہ نگاری کی وہ پذیرائی نہ ہوسکی جس کے وہ واقعی حق دار تھے اور نہ ہی ان پر اس نوعیت کا کام ہوسکا۔ جب کہ شفیع جاوید نے جن جن فنکاروں کا ذکر کیا، ان میں بعضوں کی بھی پذیرائی نہ ہوسکی۔

لطف الرحمٰن کو لوگ ناقد کے طور پر جانتے ہیں لیکن ان کی شاعری کے گوشے پر کم ہی لوگوں نے لکھا ہے۔ شفیع جاوید کا مضمون 'دشت میں خیمۂ گل' میں اسی عنوان سے شامل ہے۔ یہ لطف الرحمٰن کی غزلوں کا مجموعہ ہے جسے ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی نے ۲۰۱۲ء میں شائع کیا ہے۔ اردو کی ادبی تنقید نے پچھلے پچاس برسوں میں حیرت انگیز ترقی کی ہے اور ادبی تصورات و نظریات کی نہ صرف افزائش بلکہ درآمد کی رفتار بھی اتنی تیز رہی ہے کہ پچھلی نصف صدی ادبی تنقید کی صدی معلوم ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کی اس حیرت انگیز ترقی کے باوجود ہماری تنقیدی فہم و فراست کا اب بھی یہ عالم ہے کہ آج بھی ہماری درسگاہوں اور یونیورسٹیوں میں بھی

ایسے سادہ لوح استاد قدم قدم پر مل جاتے ہیں جو فراق صاحب کے اندازے کی دقیقہ سنجی اور خیال آفرینی کو بھی ادبی تنقید سمجھتے ہیں اور ایسے سادہ لوح استاد بھی کم نہیں ہیں جن کو حسن عسکری کی مریضانہ فکر اور اس کے تغیرات میں مسلسل غور وفکر کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اب بھی اردو میں تنقید کے نام پر لکھے جانے والے بڑے حصے کو رعایتی نمبروں پر بھی تنقید کے خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ اردو کی مرکزی صنف غزل ہے اور اس میں شک نہیں کہ اردو کی بہترین ادبی تنقید بھی وہ ہے جو غزل پر لکھی گئی ہے اور بدترین ادبی تنقید بھی وہ ہے جو غزل کی تنقید کے نام پر لکھی گئی ہے۔ لیکن غزل کی تنقید میں بھی ہمارے بڑے بڑے نقاد اب بھی مہدی افادی کے ''عناصر خمسہ'' والے رویے کے ایسے شیدائی ہیں اور ان کا ذہن ان کے زیر اثر اس طرح کام کرتا ہے کہ اب بھی جدید غزل کے پانچ پیشرو، اردو غزل کے ارکان ثلاثہ اور اردو غزل کے دس بڑے شاعر وغیرہ وغیرہ جیسے فقرے نہ صرف سننے کو بلکہ پڑھنے کو بھی مل جاتے ہیں اور ان کو پوری سنجیدگی سے ادبی تنقید یا اسی جیسی چیز سمجھا جاتا ہے یہاں پر ایک دلچسپ لطیفہ فراق صاحب کا ہی سنتے چلیں۔ غلام رضوی گردش نے باقر مہدی پر جو خاکہ لکھا ہے اس میں لکھا ہے کہ فراق صاحب نے کہا کہ اردو میں کل بارہ بڑے شاعر ہیں پہلے میر دوسرے غالب اور تیسرے۔ اس پر باقر مہدی نے شوخی سے کہا بارہویں فراق گورکھپوری ہیں۔ وہ فوراً دیدہ نچاتے ہوئے بولے آدمی ذہین معلوم ہوتے ہو۔ یہ تو خیر فراق صاحب ہی تھے۔ ان سے بہت پہلے ہمارے میر صاحب بھی ڈھائی شاعر یا خیر پونے تین سہی جیسی باتیں فرما چکے ہیں اور غالب کی خود پسندی کے مظاہر بھی موجود ہیں نہ صرف شعر بلکہ نثر میں بھی۔ یہ تو خیر بڑے شاعر تھے۔ ہمارے معمولی شاعروں میں بھی یہ ادا کچھ کم نہیں مگر شاعر تو شاعر ہوتا ہے اگر وہ اپنے تئیں کوئی ایسا گمان رکھے تو اس سے ادبی استناد کا مسئلہ متاثر یا تو ہوتا ہی نہیں یا ہوتا بھی ہے تو بہت زیادہ نہیں ہوتا مگر مشکل تب آن پڑتی ہے جب ہمارا نقاد بھی ہمارے شاعروں کی خوش عقیدگی پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھنے لگتا ہے اور یہ دیکھے بغیر کہ جس شاعر کی خوش عقیدگی پر وہ ایمان لا رہا ہے وہ کس پائے کا شاعر ہے، اس کا منبع علم کیا ہے اس کی ادبی بصیرت کا کیا عالم ہے وغیرہ وغیرہ۔ ایسا بالعموم ہمارے نقادوں کی کم علمی اور تن آسانی کی وجہ سے ہوتا ہے اور کبھی کبھی ان کی پیشہ ورانہ ذہنیت کی وجہ سے بھی۔ ایسا بار بار ہونے سے ادبی پرکھ کے معیار بدلنے لگتے ہیں ادبی استناد کا وقار گھٹنے لگتا ہے۔ وارث علوی نے لکھا بھی ہے:

''ہمارے یہاں مصیبت یہ ہوئی کہ جیسے ہی لکھنے لکھانے کا کاروبار چل پڑتا ہے تو کیا فن کار اور کیا نقاد دونوں ادب پڑھنا چھوڑ دیتے ہیں۔ نتیجہ ایسا ادب اور تنقیدیں ہیں جو ناخواندہ لوگوں کے لیے عموماً نیم خواندہ لوگ لکھتے ہیں۔ ایک باشعور نقاد ایسی میڈیوکریٹی کے ساتھ کبھی سمجھوتہ نہیں کرتا۔ وہ ہمیشہ حسن وخوبی پر اصرار کرتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے تحت وہ خام کار لکھنے والوں کی تعریف نہیں کرتا۔ ایسا کرنے سے ادب کی پرکھ کے معیار بدل جاتے ہیں اور ادبی تصورات کی مستحکم فصیلوں میں شگاف پڑ جاتے ہیں۔''[۱۴]

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جدید غزل کے جن پانچ پیشروؤں کا ذکر بار بار کیا جاتا ہے ان میں جگر، فانی، یگانہ، اصغر اور حسرت کے نام کچھ اس طرح لیے جاتے ہیں جیسے یہ ایک ہی معیار یا ایک ہی قبیل کے شاعر ہوں۔ جبکہ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ ان شعرا کے معیار بھی ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اور رنگ بھی۔ اصل میں ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ ہم ایک بنیادی نکتہ فراموش کر دیتے ہیں کہ بڑے اور عظیم شاعر تو ہر زبان میں دو چار ہی ہوتے ہیں لیکن زبان کے لیے ان چھوٹے بڑے ہزاروں شاعروں کی بھی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے جتنی ان عظیم شاعروں کی۔ کیونکہ اگر یہ تارے نہ ہوں تو صرف ایک یا دو چاند تزئین عرش کے لیے کافی نہیں ہوں گے۔ اس لیے ہمیں ان میں سے ہر شاعر کو ان کے صحیح تناظر میں ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے نہ یہ کہ ان کو غیر ضرری طور پر بڑا ثابت کرنے کی دھن میں ان کے جوہر اصلی پر بھی پردہ ڈال دینا چاہیے۔ یہ اور ایسے بہت سے مسائل ہیں جن پر دوٹوک گفتگو ضروری ہے۔ اسی لیے یہاں اجمالی طور پر ان میں سے چند پر روشنی ڈالی گئی۔ جہاں تک لطف الرحمٰن کی شاعری کا تعلق ہے ان کی اصلی شناخت جدید شاعر کی حیثیت سے ہے ان کا شمار جدیدیت کے اہم نظریہ سازوں بھی ہوتا ہے لیکن وہ بنیادی طور پر شاعر تھے اور چونکہ ادبی تنقید سے بھی گہرا شغف رکھتے تھے اس لیے شعر بھی سوچ سمجھ کر کہتے تھے۔ جدید شاعری کے منظرنامے پر نظر ڈالیں تو ایک بات جو بہت واضح طور پر محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ اس وقت اردو زبان کا دائرہ بتدریج سمٹتا جا رہا تھا لیکن شاعری اور تنقید کے میدان میں حیرت انگیز گہما گہمی نظر آ رہی تھی۔ ہندوستان کے اردو شاعروں میں

بھی اور پاکستان کے اردو شاعروں میں بھی دو اہم دھارے موجود تھے۔ ایک دھارے میں وہ شاعر تھے جو کلاسیکی رچاؤ کے ساتھ شعر کہنے اور اسی میں اپنے تخلیقی وفور کے اظہار کو اصل شاعری سمجھتے تھے دوسرے دھارے میں وہ شاعر تھے جو زبان کے دائرے کی توسیع کے نام پر مسلمہ اصولوں سے انحراف کو ضروری خیال کرتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ ان میں بھی تخلیقی وفور کی کمی نہیں تھی اور زبان و بیان پر قدرت بھی رکھتے تھے لیکن نئے نئے تجربوں کے شوق میں کبھی کبھی ان کے شعر مضحکہ خیز بھی معلوم ہونے لگتے تھے۔

لطف الرحمٰن کا تعلق پہلے دھارے سے تھا۔ انھوں نے زبان و بیان کے تجربوں میں بہت دلچسپی نہیں لی اور غزل کے مسلمہ ضابطوں کی پابندی کرتے ہوئے شعر کہتے رہے۔ انھوں نے فارسی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اردو کے ادبی سرمایے پر بھی ان کی گہری نظر تھی۔ انھوں نے آزاد اور معریٰ نظمیں بھی کہیں مگر ان کا اصلی جوہر غزل میں سامنے آتا ہے۔ ان کی غزلوں میں تخلیقی وفور بظاہر بہت نظر نہیں آتا لیکن ایک خاص معیار کا التزام ہر جگہ ملتا ہے اور کہیں کہیں تو وہ کوندا بھی لپک اٹھتا ہے جس کی ہر تان دیپک کہی جا سکتی ہے اور جس کی آرزو ہر فنکار کو تمام عمر سرگرداں رکھتی ہے۔ اس مضمون میں ہم ان کے دو چار شعروں پر ادبی نقطۂ نظر سے گفتگو نہیں کریں گے۔ یہ شعر دیکھیے :

کچھ رسم ہی عجیب تھی بازارِ مصر کی
کچھ لوگ بک گئے ہیں شرافت کے باوجود

مصر کی تلمیح اردو شعرا کی مرغوب ترین تلمیح رہی ہے۔ ایسی تلمیحات کا استعمال خطرے سے خالی نہیں ہوتا کیونکہ انھیں اتنی بار برتا جا چکا ہوتا ہے کہ ان میں جدت پیدا کرنا آسان نہیں ہوتا مگر لطف الرحمٰن صاحب نے اس تلمیح کے بالکل انوکھے پہلو کو اور وہ بھی بہت دل نشیں پیرایے میں باندھا ہے مصر میں حضرت یوسف کے ساتھ جو کچھ پیش آیا اس کو مصر کی رسم سے تعبیر کیا اور حضرت یوسف کے بکنے میں چونکہ ان کی مرضی یا ضرورت کا دخل نہیں تھا اس لیے دوسرے مصرعے میں کچھ لوگ بک گئے ہیں شرافت کے باوجود کہہ کر اس صورتحال کو سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیا مگر اس لطف کے ساتھ کہ یہاں مصر ہمارے عہد کی علامت بھی ہے جہاں ہر جنس، جنس بازار میں تبدیل ہو چکی ہے یعنی اپنی اخلاقیات سے محروم ہو چکی ہے جس کی ایک شق شرافت بھی ہے اور کچھ اس طرح کہ ہمارے عہد میں یہ بازاری پن شرافت سے تضاد کا رشتہ نہیں رکھتا بلکہ اس

کے لازمے کی شکل اختیار کر چکا ہے۔ اس طرح ایک بظاہر سادہ سا شعر ہماری اخلاقی قدروں کی بھی نمائندگی کرتا ہے اور اس میں آنے والی گراوٹ یا تبدیلی کو بھی نہ صرف یہ کہ بیان کر دیتا ہے بلکہ ان دو الگ الگ صورتوں کو بیان کر کے ہمیں انسانی ارتقا کی رفتار و کردار اور اس کی قیمت اور ہماری اخلاقیات وغیرہ کے مسئلے پر بہت کچھ سوچنے پر بھی مجبور کرتا ہے۔ آدمی کے جنس بازار میں تبدیل ہو جانے کی طرف اشارہ انھوں نے اپنے اس شعر میں بھی کیا ہے:

ہر نظر اپنے خریدار کے خوابوں میں رواں
ہر جبیں پر کوئی تحریر ہے قیمت جیسی

یہ شعر اگر چہ اس شعر جیسا تہہ دار نہیں مگر اس میں بھی جبیں کی رعایت سے تحریر کا استعمال لطف سے خالی نہیں۔ اس غزل میں یہ شعر بھی بہت عمدہ ہے۔

دستکیں لے کے چلے آئے گراں گوشوں میں
ہر نظر اٹھنے لگی سنگ ملامت جیسی

اب نیا شعر دیکھیے:

نہیں کہ چاند ستارے ہی منتظر ہیں ترے
تری طلب میں تو روشن مری نگاہ بھی ہے

یہ شعر ادعائے ناقص بدرجہ کامل کی عمدہ مثال ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ لطف الرحمٰن صاحب نے اس کا التزام کیا ہے یا یہ محض اتفاقی امر ہے۔ اس سے قطع نظر شفیع جاوید نے لطف الرحمٰن کی شاعری اور نثر کے حوالے سے ایک نہایت معقول بات کہی ہے۔ ان کے یہ قول:

''لطف الرحمٰن کی شاعری اور نثری انداز و بیان ہی سب کچھ نہیں ہیں بلکہ ان میں اُن کی شخصیت کا انوکھا پن، دل آویزی اور ذکاوت کا بھی بڑا حصہ ہے۔ یہ سب اُن کے ارتقائی اور تخلیقی عمل میں شامل ہیں۔'' ۱۵

لطف الرحمٰن کی نظموں اور غزلوں میں ایک سے بڑھ کر ایک نگینے جڑے ہوئے ہیں۔ ان میں سے ایک کا عنوان ہے 'انجام' جس کا سلسلہ حیات سے کائنات تک ہے۔ بے حد مختصر سی نظم ہے لیکن پڑھنے کے

بعد احساس ہوا کہ ناگن ڈس کر الٹ گئی ہو یعنی اس کا سحر، ایک قاری پر چھا گیا ہو۔اس تناظر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ لطف الرحمٰن شاعری کے فنی تقاضوں سے آگاہ ہیں اور اشعار کی کیفیت کے مزاج داں بھی ہیں۔مزید برآں کہ وہ تہذیبی حوالوں سے باخبر بھی ہیں اور اُس کا شعور بھی رکھتے ہیں۔یہ شاعری متنوع بھی ہے اور تہہ دار بھی۔اس شاعر کی بصیرتوں کا رشتہ اپنی تہذیبی اور ادبی روایات سے قائم بھی ہے اور مربوط بھی۔اس لحاظ سے کہا جاسکتا ہے کہ لطف الرحمٰن کی شاعری کے حوالے سے شفیع جاوید نے جو باتیں کہی ہیں وہ اُن کی تہہ داری کی دلالت کرتی ہیں۔

ایک تنقیدی مضمون شفیع جاوید نے خورشید اکرم کے شعری مجموعے ''پچھلی پیت کے کارَنے'' کے حوالے سے لکھا ہے جو اظہار احمد ندیم کی مرتبہ کتاب 'پچھلی پیت کے کارَنے:عکس ونقش' میں ''اے دلِ حزیں،اے یادِحزیں'' کے عنوان سے شامل ہے۔اس شعری مجموعے کی ادبی دنیا میں کافی پذیرائی ہوئی اور کئی اہم ناقدین و فنکاروں نے مضامین لکھے جن میں ظہیر انور، خالد جاوید، صدیق عالم، سہیل اختر اور کہکشاں پروین کے نام نمایاں ہیں۔علاوہ ازیں اس کتاب کا ابتدائیہ فرحت احساس نے اور مختصر نوٹ سید محمد اشرف نے رقم کیا ہے۔واضح رہے کہ یہ کتاب عرشیہ پبلی کیشنز، نئی دہلی سے ۲۰۱۵ء میں شائع ہو کر مقبول خاص وعام ہو چکی ہے۔شفیع جاوید نے اس حوالے سے اہم کام یہ کیا ہے کہ انھوں نے نئے انداز سے اس مضمون کا آغاز کیا ہے۔کچھ دن ہوئے کہ خورشید اکرم آئے تو سوغات کی طرح ''پچھلی پیت کے کارَنے' کا ایک نسخہ لیتے ہوئے ہمارے لیے آئے......اس کے بعد وہ پرانی ملاقاتوں کا ذکر کرتے رہے اور قاری کو محسوس ہی نہ ہوا کہ ایک فنکار، وہ بھی افسانہ نگار جب شاعری پر خامہ فرسائی کر رہا ہے تو کس انداز سے باتیں کر رہا ہے، شفیع جاوید کے بات کرنے کا انداز بھی نرالا ہوتا ہے۔اسی مضمون میں اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''زندگی میں کئی باتیں ایسی ہو جاتی ہیں جن کا کوئی تجزیہ نہیں ہو سکتا، جن کی کوئی وضاحت نہیں ہو سکتی۔یہ بھید کی باتیں ہیں جیسے سیڑھیاں چپکے سے باؤلی میں اتر جاتی ہیں کہ پانی میں غرق ہو کر نہ دکھائی دیتی ہیں نہ پلٹ کر باہر آتی ہیں۔ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ بھید کو بھید ہی رہنے دیا جاتا

لیکن خورشید اکرم اضطرابِ دروں نے اس بھید کو یادوں کی باؤلی سے
نکال کر قرطاس پر ظاہر کر دیا ہے کہ دیکھیے تو جی کا کیسا زیاں ہوا ہے۔'' ۱۶؎

خورشید اکرم کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں قاری کو مطمئن کرنے کا سلیقہ جانتے ہیں اور انھیں اندازہ ہے کہ قاری کیسی جانکاری کا تصور کرتا ہے۔ ان کے افسانے، ان کی تنقید اور یہ شاعری، تمام پہلوؤں کی طرف انھوں نے ایک خاص التزام یہ کیا ہے کہ بات کہنے کا انداز کیسا ہو۔ خورشید اکرم کے ہاں یادوں کا گنبد بے در ہے، سمندر کی موجیں پوری آب و تاب کے ساتھ دوڑتی ہیں۔ سب اس کی آواز کو سنتے ہیں اور سر دھنتے ہیں۔

شفیع جاوید کا ایک اہم خطبہ ''افسانہ ہے عالم تمام'' ہے جسے 'محفل افسانہ' کے نام سے امتیاز احمد کریمی نے فروغ شعبۂ اردو، اردو ڈائرکٹوریٹ، محکمہ کابینہ سکریٹریٹ، پٹنہ سے ۲۰۱۷ء میں شائع کیا۔ اس میں شفیع جاوید نے افسانہ نگاری کے رموز پر بات کرنے کی دعوت دی ہے۔ افسانہ کیا ہے؟ اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ بات ذہن میں ضرور رہنی چاہیے کہ اپنے آغاز سے لے کر عہد حاضر تک افسانہ مختلف روپ میں جلوہ گر ہوتا رہا۔ جس کی وجہ سے کسی واحد تعریف میں یہ مکمل متعارف نہ ہو سکا۔ ہر دور میں اہل ادب نے اس کی رنگ بدلتی خصوصیات کو نمایاں کرنے کے لیے مختلف تعریفیں لکھیں۔ ایسی ادبی صنف کی کوئی حتمی اور مخصوص تعریف مشکل ہو جاتی ہے۔ جو مسلسل موضوع، تکنیک اور ہیئت کے تجربوں سے گزر رہی ہو۔ ناقدین اور افسانہ نگاروں نے تو افسانے کی تعریف کو کسی حد تک الجھا بھی دیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے افسانے کی صنف کو ادب کی سب سے آزاد صنف قرار دیا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ اسکی کوئی مقررہ اور متعین تعریف نہیں ہو سکتی اور نہ افسانہ لکھنے کے لیے کوئی متعین اور ناقابل تغیر اصول مرتب کیے جا سکتے ہیں۔ تاریخی اعتبار سے افسانے کے فن کی بنیاد ۱۸۱۹ء میں ارونگ واشنگٹن کی کتاب ''اسکیچ بک'' سے پڑی۔ اگر چہ اس سے قبل مختصر ناول بھی لکھے گئے مگر اس نے یہ محسوس کیا کہ اس فن کو مختصر افسانے کا روپ دیا جا سکتا ہے۔ آکسفورڈ ڈکشنری میں فکشن کی یہ تعریف ملتی ہے۔

''اختراعی کہانیوں کے لیے فکشن کی عمومی اصطلاح کا اطلاق آجکل عام
طور پر مختصر انسانوں، ناولوں، اخلاقی کہانیوں، جانوروں کی حکایتوں اور

بیانیہ نثر کی اکثر اقسام پر ہوتا ہے۔ اگر چہ اکثر ڈرامے اور بیانیہ نظمیں بھی
فکشن کا حصہ ہیں۔''۱۷؎

اسی طرح دی ان سائیکلو پیڈیا امریکا میں فکشن کی تعریف اس طرح ملتی ہے:

''فکشن بیانیہ ادب ہے۔ جسکی تخلیق کا تعلق واقعات اور مصنف کے تخیل
سے ہوتا ہے، ناول اور افسانہ وہ ادبی صورتیں ہیں جنہیں عام طور پر فکشن
کہا جاتا ہے۔ لیکن بیانیہ شاعری اور ڈرامے بشمول غنائی اوپیرا بھی اسکا
حصہ ہیں۔ لیکن اسکے علاوہ ادب کی دوسری اقسام مثلاً رزمیہ نظموں،
اخلاقی حکایتوں اور دیو مالائی کہانیوں کی اساس بھی افسانوی ہے۔''۱۸؎

انگریزی زبان کا لفظ فکشن (Fiction) اصطلاحی اعتبار سے بڑا کشادہ ہے۔ اور اس کا اطلاق پورے افسانوی ادب پر ہوتا ہے لیکن عموماً اسے افسانے اور ناول کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ ہمارے ہاں اردو میں لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئی ہیں جن میں تخیلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ پڑھنے والے نے ان واقعات اور مناظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہو یا کسی سے خود سن رکھا ہو بلکہ تحریر کا مزاج ایسا ہو کہ ترتیب غیر ممکن ہوتے ہوئے بھی ممکن نظر آنے لگے۔ وقار عظیم افسانہ کے ابتدائی مراحل اور تخلیق سے متعلق لکھتے ہیں:

''اردو میں جس طرح ناول کی ابتدا ہو جانے کے بعد بھی داستان پوری
آب و تاب کے ساتھ زندہ رہی۔ اسی طرح ناول کے عین فنی عروج کے
زمانہ میں مختصر افسانہ پیدا ہوا اور پروان چڑھنا شروع ہوا۔ افسانہ کی
پیدائش کے دن وہ ہیں جب ہمارا ناول آہستہ آہستہ فلسفہ، منطق اور
نفسیات کی دنیا میں قدم رکھ رہا تھا۔''۱۹؎

شفیع جاوید نے بھی اس کی تعریف کرنے سے قبل کہا ہے کہ افسانے پر اظہار خیال کرنا اور اُس کی تعریف متعین کرنا بے حد مشکل کام ہے۔ دور میں اہل ادب نے اس کی رنگ بدلتی خصوصیات کو نمایاں کرنے

کے لیے مختلف تعریفیں لکھیں۔ایسی ادبی صنف کی کوئی حتمی اور مخصوص تعریف مشکل ہو جاتی ہے۔جو مسلسل موضوع، تکنیک اور ہیئت کے تجربوں سے گزر رہی ہو۔ناقدین اور افسانہ نگاروں نے تو افسانے کی تعریف کو کسی حد تک الجھا بھی دیا ہے۔محمد حسن عسکری نے افسانے کی صنف کو ادب کی سب سے آزاد صنف قرار دیا ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ اسکی کوئی مقررہ اور متعین تعریف نہیں ہوسکتی اور نہ افسانہ لکھنے کے لیے کوئی متعین اور نا قابل تغیر اصول مرتب کیے جاسکتے ہیں وہ آگے لکھتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''افسانے کو Define کرنا بہت مشکل ہے کیوں کہ افسانہ گنبد بے در ہے جو ازل سے ہی قائم ہے اور ابد تک اس کا سلسلہ قائم رہے گا کہ جب خلد سے حکم سفر دیا گیا تھا افسانہ وہیں سے شروع ہو گیا تھا اور جب تک زمین تانبے کی نہ ہو جائے گی، جب تک پہاڑوں کی میخ اکھڑ نہ جائے گی، تب تک افسانہ قائم رہے گا۔''[۲۰]

مندرجہ بالا تنقیدی تصورات کو دیکھتے ہوئے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ شفیع جاوید باضابطہ ناقد نہیں ہیں اور نہ ہی انھوں نے اس بات کا دعویٰ کیا ہے بلکہ دوستوں کے اصرار پر یا کبھی افسانے کی وادی سے تلاش نجات کرتے ہوئے انھوں نے اس وادی کی بھی سیر کی ہے۔ان کے انداز میں تکلم کا عنصر بھی ہے جو پڑھنے والے کو اس ذائقے سے ہمکنار کرے گا۔پرانی یادوں کے سہارے بات کے سرے کو آگے بڑھا کر اصل متن کی طرف رجوع کرتے ہیں اور دلائل کے ساتھ اپنی بات کہتے ہیں۔

مضمون

مضمون بھی غیر افسانوی نثر میں اظہار کرنے کی ایک صنف ہے جیسے دیگر اصناف نثر ہوتی ہیں۔مضمون میں جہاں منطقی استدلال کا خیال رکھا جاتا ہے وہیں اس میں تمہید، نفس مضمون اور خاتمہ پر بطور خاص توجہ دی جاتی ہے۔مضمون وخیال کے تنوع کی وجہ سے تحریر کی نوعیت بدل سکتی ہے۔مضمون میں اسلوب کا یکساں ہونا ضروری نہیں۔مضمون صنفی درجہ کی شناخت تب ہی حاصل کرے گا جب اس کا مواد اور مواد کی پیش کش کا طریقہ کار مناسب ہوگا۔یہاں اس نکتہ کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ صرف مواد ہی مضمون کی

نوعیت کا تعین نہیں کرتا بلکہ اس کی پیش کش کے طریقہ کار میں موضوع، ہیئت اور اظہار کے باہمی اشتراک سے ہی مضمون کی صنف تشکیل پاتی ہے۔ بقول قاضی افضال حسین:

''ادب، تاریخ، تہذیب جیسے ہر موضوع پر باقاعدہ کتابیں تصنیف رتالیف کی گئی ہیں اور اپنے موضوع کے اعتبار سے ان کی شناخت قائم ہوجاتی ہے۔ لیکن یہ کتابیں مضمون نہیں ہیں۔
مضمون کی ہیئت کے لیے پہلی اور بنیادی شرط الفاظ اور صحافت کی تحدید ہے، جو متعین نہیں اور جس کا انحصار موضوع کے امکانات پر ہوتا ہے۔'' ۲۱

کسی موضوع پر وضاحتی مضمون نہیں ہوتا بلکہ کسی ایک موضوع کے کسی ایک پہلو کا مدلل بیانیہ ہوتا ہے۔ ایک جہت کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کی بھی گنجائش ہے یا مصنف اس موضوع کی ایک پرت کے امکانات کے متعلق اپنے خیالات قلم بند کرتا ہے مثلاً ''فیض''، اختر الایمان''، ''شہر یار''، ''کلچر''، سویلائزیشن یا کھیل کود کے بارے میں مضمون نگار اپنے موضوع کے کسی ایک پہلو یا جہت کا انتخاب کرتا ہے اور پھر اس پہلو کے بیشتر امکانات کا جائزہ لیتا ہے۔ ناقدین نے اس صفت کو یک جہتی یا عدم تکمیل کا نام دیا ہے کیونکہ اس میں ایک جہت کے امکانی پہلوؤں کو موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ موضوع کے تعلق سے صرف ایک جہت کی وضاحت ہوتی ہے اسی لیے عدم تکمیل کا نام دیا گیا ہے۔ اسی طرح مضمون کی تعریف بقول افضال حسین:

''موضوع کے کسی ایک پہلو رجہت پر مضمون نگار کے مرتب کئے ہوئے متن کو مضمون کہتے ہیں۔'' ۲۲

مضمون کے لیے الفاظ اور صفحات کی کوئی تحدید متعین نہیں ہے بلکہ اس کا انحصار موضوع کے امکانات پر ہے اسی طرح موضوعات کی بھی کوئی تحدید یا تخصیص نہیں ہے۔ زندگی اور کائنات وسیع وعریض ہے۔ انسانی نفسیات، اقدار، تہذیب وتمدن کے ہزاروں رنگ میں اس کے کسی بھی پہلو پر مضمون لکھا جاسکتا ہے۔ ادب، تہذیب، معاشرت، فلسفہ، کھیل کود، حفظان صحت یعنی مختلف شعبہ ہائے حیات کے کسی بھی پہلو پر

مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ جو مصنف کی گرد و پیش کی زندگی سے تعلق رکھتا ہو۔ بقول قاضی افضال حسین:

> ''بس موضوع مضمون نگار کی ذات سے باہر اپنا وجود رکھتا ہو۔ یہاں تک
> کہ خود اپنی نفسیاتی کیفیت کے متعلق مرتب کیا گیا متن بھی اس صورت
> میں مضمون ہو سکتا ہے۔ جب وہ موضوع بحث و تجزیہ ہو۔ اس کے ساتھ
> یہ بھی شرط ہے کہ مضمون میں بیان کی زبان تاثراتی یا داخلی کیفیت کی
> ترجمانی کے بجائے منطقی اور استدلالی ہو۔ مضمون میں معروضیت کی
> شناخت تحریر کے استدلالی اور تعقلی کردار سے ہوتی ہے کہ زبان کی یہ''
> معروضیت، مضمون کی شناختی قدر تصور کی جاتی ہے۔''۲۳

تحریر کردہ اقتباس سے جو نتائج اخذ ہوتے ہیں اول موضوع مضمون نگار کی ذات سے باہر اپنا وجود رکھتا ہو اگر اس کو خود اپنی ذات سے متعلق نفسیاتی کیفیت بیان کرنا ہے تو وہ اس صورت میں مضمون ہوگا کہ جب وہ موضوعِ بحث و تجزیہ ہو یعنی اس کے اظہار کی ضرورت ہو۔ دوسرے زبان تاثراتی اور اس نوعیت کی ہو کہ قاری پڑھنے میں دلچسپی لے لیکن داخلی کیفیت کی ترجمانی کے بجائے منطقی اور استدلالی ہو جو اپنا تعقلی کردار ادا کرے۔ یعنی زبان کی یہ ''معروضیت'' مضمون کی شناختی قدر تصور کی جاتی ہے۔ مضمون کی معروضیت اس کی شناختی قدر ہے۔

مضمون میں دلکشی اور رنگین بیانی سے پرہیز کیا جاتا ہے۔ اس کی زبان میں تناسب اور توازن ہوتا ہے۔ کسی بھی موضوع پر اپنے خیالات کو یکجا کر کے اس کو ترتیب و توازن سے اس طرح پیش کرنا کہ تحریر کا مقصد پورا ہو جائے اور قاری کو اس کو پڑھنے اور سمجھنے میں کوئی دشواری بھی نہ ہو، مضمون نویسی کہلاتی ہے۔ کسی بھی مضمون کے مرکزی خیال کو استدلال، تاثرات اور حقائق کی روشنی میں پھیلایا جا سکتا ہے۔ مضمون میں زیادہ سے زیادہ معلومات اور موضوع سے مربوط خیالات کا اظہار ضروری ہے۔ مضمون کی شناخت کے سلسلے میں قاضی افضال حسین فرماتے ہیں:

> ''مثالی مضمون کی باقاعدہ ایک ''وضع (Structure) ہوتی ہے، جس
> کے اجزا قابلِ شناخت ہوتے ہیں مثلاً کوئی مضمون اپنے موضوع کے

تعارف سے شروع ہوگا اور پھر موضوع زیر بحث کی ہر جہت کا، اس کی
اہمیت کے اعتبار سے مختلف پیرا گراف میں بہ ترتیب احاطہ کیا جائے گا۔
مثالی مضمون میں اختتامیہ بحث کی تمام جہتوں کو یا تو سمیٹ رہا ہوگا یا اس
بحث سے جو نتائج برآمد ہوں گے، انہیں مرتب کیا گیا ہوگا۔''[۲۴]

مضمون کی ابتدا اس طرح ہو کہ قاری شروع ہی سے مضمون کی جانب مائل ہو جائے مضمون نگار نفسِ موضوع کی وضاحت کے لیے سادہ اور موثر اسلوب اختیار کرے نیز اس کی زبان سلیس اور خیالات بامعنی ہوں، گنجلک عبارت سے پرہیز کرے۔ موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی کے ساتھ ساتھ تسلسل، ربط اور منطقی استدلال ضروری ہے۔ مضمون میں خاص نکات پر گفتگو کرنے کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ مضمون کے یہ تمام اجزاء مل کر متن کو ایک وحدت کی شکل دیتے ہیں۔ مضمون کی یہ وحدت ایک اچھے مضمون کا امتیاز تصور کی جاتی ہے۔

مضمون کے سلسلے میں جو اصول بیان کئے گئے ہیں ان میں پہلی شرط موضوع پر گرفت ہے۔ موضوع کے ہمہ جہت پہلوؤں سے کما حقہ، واقفیت اور اطمینان بخش مواد ہونا مضمون کے لیے بہت ضروری ہے۔ دوسرا اہم مسئلہ اس کی ترسیل کا ہے اس لیے ترتیب مضمون اور زبان کی سلاست پر توجہ کرنا بہت اہم ہے۔ موضوع کی مناسبت سے معلومات فراہم کرنا اور مثالیں دینا مضمون کی افادیت اور حسن میں اضافہ کا سبب ہوگا۔

اردو میں مضمون نگاری کی ابتدا سرسید احمد خاں کی تحریروں سے ہوتی ہے سرسید کے اصلاحی مشن کو اسٹیل (Steel) اور ٹیٹلر (Tatler) سے تحریک ملی۔ سرسید نے قوم کی اصلاح اور ترقی کیلیے تہذیب الاخلاق کا اجراء کیا۔ سرسید کے رفقائے کار نے مذہبی، معاشی، تہذیبی، ادبی اور معاشرتی موضوعات پر مضامین لکھ کر مضمون نگاری کے فن کو ترقی دی۔ اس کے علاوہ دیگر مصلحین رمفکرین کی زندگی کے دیگر موضوعات پر مضامین لکھے ہیں۔

مضمون نگاری کا ذکر ہو تو شفیع جاوید کا نام آنا لازمی ہے کیوں کہ انھوں نے افسانہ نگاری کے ساتھ چند خوبصورت مضامین بھی لکھے ہیں جن سے اُن کی تنقیدی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے چار مضامین کو زیر بحث لا سکتے ہیں۔

۱۔	راسخ عظیم آبادی: ایک مطالعہ	خدا بخش جرنل، پٹنہ	۲۰۱۱ء
۲۔	نئی شاعری کی بشارت: شکیب ایاز	بشارت (شعری مجموعہ)	۲۰۱۱ء
۳۔	تھیٹر اور آرٹ پر کچھ باتیں	سہیل، کولکاتا	۲۰۱۵ء
۴۔	راجندر سنگھ بیدی کی تخلیقی رفعتیں	سہیل، کولکاتا	۲۰۱۶ء

مذکورہ فہرست میں شفیع جاوید کا پہلا مضمون 'راسخ عظیم آبادی' کے حوالے سے ہے جس میں انھوں نے راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ یوں تو اس میں اجمالی جائزہ کا ذکر ہے لیکن اسے مفصل بھی کہا جاسکتا ہے۔ راسخ اٹھارویں صدی کے نصف آخر اور انیسویں صدی کے ربع اول کے اہم اردو شاعروں میں شمار ہوتے ہیں۔ بتایا جاتا ہے کہ وہ میر وسودا کے ہم عصر تھے اور اس عہد کی نمائندگی اُن کی شاعری میں واضح طور پر ہوتی ہے۔ ایک باکمال شاعر ہونے کے علاوہ اپنے دور کے تمام مروجہ اصناف سخن میں انھیں خاصی مہارت حاصل تھی۔ ان میں غزل، مثنوی، مرثیہ وغیرہ سبھی شامل ہیں۔ شفیع جاوید نے راسخ کے حوالے سے اہم نکات کو واضح کیا ہے مثال کے طور پر:

> ''راسخ کا غم اُن کی مخرونی طبع یا انفعالیت نہیں ہے بلکہ یہ اس طرح اُن کے اشعار میں پیوست ہے کہ اس سے تاثر، سلیقۂ بیان، خیال آفرینی اور لطافت کی کیفیت دوآتشہ ہوجاتی ہے۔ اس طرح غم اُن کے یہاں ایک قدر اور وسیلہ اظہار کی موثر صورت اختیار کرلیتا ہے اور اس شاعری کے آہنگ میں اس کسک آمیزی میں ایک عہد، ایک دور کے غم کا اظہار بھی موجود ملتا ہے۔'' ۲۵

یہاں یہ بات ملحوظ رہے کہ شفیع جاوید نے عظیم آباد کی ایسی ہستی پر اظہار خیال کیا ہے جسے ادبی دنیا بھی تسلیم کرتی ہے اور عظیم آباد کی آبرو خیال کرتی ہے۔ راسخ نے عظیم آباد کو ایک خاص مقام تک پہنچایا اور اُسے وہ سربلندی عطا کی جس کے بعد ایک پورا گروپ منظر عام پر آیا اور دبستان قائم کیا۔ بہار کی ابتدائی دور کی شاعری میں شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی ایک خاص مرتبے کے حامل تصور کیے جاتے ہیں۔ ان کا دور اردو شاعری کے شباب کا دور ہے جب کہ سیاسی اعتبار سے یہ کربناک دور ہے۔ چنانچہ اسی دور میں 'خدائے سخن'

میر تقی میر، میر حسن، خواجہ میر درد، نظیر اکبر آبادی، اور مرزا محمد رفیع سودا بھی تھے۔ سودا کا ہم مرتبہ اردو قصیدہ نگاری کے میدان میں کوئی پیدا نہ ہو سکا۔ اسی طرح اردو کی صوفیانہ شاعری میں خواجہ میر درد کا امتیاز و اختصاص مسلم ہے۔ اسی عہد سے وابستہ آگرہ میں نظیر اکبر آبادی دکھائی دیتے ہیں جنھیں ' وحید العصر' قرار دینا نا مناسب نہ ہوگا۔ اس موقع پر ہم اردو کے بلند قامت نقاد کلیم الدین احمد کے قول کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ '' نظیر اکبر آبادی آسمان شاعری کے واحد درخشاں ستارے کے مانند ہیں۔'' لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس عہد میں بالخصوص اردو شاعری کی دنیا میں اکابرِ شعرا کی حیثیت اس قول کے مصداق ہے کہ '' جو ذرہ جس جگہ ہے وہیں آفتاب ہے'' لیکن ہر آفتاب کی ضو پاشی اور نور افشانی کا انداز الگ ہے۔ جو ان کے انفراد و اختصاص کے تعین میں معاون ہوتا ہے۔

کلامِ راسخ کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے ملک کے مختلف مقامات کے اسفار کیے۔ جیسے لکھنؤ، دہلی، مرشد آباد، اور کلکتہ وغیرہ۔ واضح رہے کہ یہ سفر انھوں نے اپنی اقتصادی بدحالی سے تنگ آ کر کیے۔ لکھنؤ میں تو ان کا قیام سات برسوں تک رہا۔ نا مساعد حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے دہلی گئے اور پھر دہلی سے غازی الدین حیدر کے زمانے میں لکھنؤ آئے لیکن ۱۲۲۵ھ میں پھر عظیم آباد واپس آ گئے۔ اس کے بعد بھی انھیں چین و سکون نہیں ملا بالآخر انھوں نے کلکتہ اور مرشد آباد کا رخ کیا۔ کلکتہ اس زمانے میں East India Company کا Metropolitan City تھا۔ ۱۲۳۲ھ میں وطن واپس لوٹنے کی خبر ملتی ہے۔ ۷۶ برس کی عمر میں ۳۰/ جمادی الثانی ۱۲۳۸ھ کو انتقال ہوا اور وہیں مدفون ہوئے۔ سال وفات کے سلسلے میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔

راسخ نے اگرچہ مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر تھے اور غزل گوئی میں ایک خاص مقام رکھتے تھے۔ وہ میر کے رنگ سے متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ ان دونوں باکمال شاعروں کے اسلوب سخن میں اتنی مشابہت اور مماثلت ملتی ہے کہ اسی بنیاد پر راسخ کو' ثانیِ میر' کہا جاتا ہے۔ راسخ عظیم آبادی کس کے شاگرد تھے؟ اس باب میں خاصی بحث ملتی ہے۔ ابتدا میں موصوف نے فدوی سے ضرور اصلاح لی تھی لیکن اصلاً وہ میر کے شاگرد تھے۔ غزل کے ایک مقطع میں انھوں نے فدوی کو بھی استاد تسلیم کیا ہے:

شاگرد ہوں گے حضرت فدوی کے بے شمار
راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شمار کے

راسخ میر تقی میر کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں اور عظیم آباد میں انھیں میر کی حیثیت دی جاتی ہے۔ ان کی شاعری میں خیالات کی سادگی، احساسات کی صفائی اور اسلوب بیان نہایت سادہ اور سلیس دکھائی دیتا ہے۔ یہ شعر ملاحظہ ہو:

راسخ اس عہد میں متاعِ وفا
کیمیا کی طرح سے ہے نایاب

ان اشعار میں ہر جگہ جذبات کی صداقت، زبان کی سلاست اور بیان کی صفائی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ ذاتی تجربات جب پر خلوص انداز میں نہایت سادگی اور صداقت کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں تو فطری طور پر کلام میں سوز و گداز کا عنصر نمایاں ہو جاتا ہے۔ راسخ کی شاعری میں ظاہر اور باطن خارج اور داخل فکر اور جذبہ ایک دوسرے سے ہم آمیز دکھائی دیتے ہیں۔ ان کا انداز سب سے جدا اور سب سے انوکھا اور نرالا ہوتا ہے۔ ان کے شعری بیان میں بیان بازی نہیں ملتی بلکہ ایک خاص کیفیت پائی جاتی ہے جو قاری کو اپنے حلقۂ اثر میں لے لیتی ہے۔

ایک مضمون ''نئی شاعری کی بشارت: شکیب ایاز'' کے عنوان سے شفیع جاوید نے مشہور شاعر شکیب ایاز کے شعری مجموعے ''بشارت'' کے حوالے سے لکھا ہے۔ یہ مجموعہ عرشیہ پبلی کیشنز نئی دہلی سے ۲۰۱۱ء میں شائع ہوا۔ اس مضمون میں شفیع جاوید نے شکیب ایاز سے اپنے دیرینہ تعلقات کا ذکر کیا ہے۔ یہاں دونوں کے درمیان ہوئی پہلی ملاقات کا بھی ذکر ہے۔ شفیع جاوید نے شکیب ایاز کی شخصیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ شرافت، ذہانت اور متانت جیسے اجزاء ان کی شخصیت کا خمیر ہیں۔ اس مضمون میں شفیع جاوید نے یاد ماضی کو کریدتے ہوئے ان دنوں کو بھی یاد کیا ہے جب شکیب ایاز آل انڈیا ریڈیو میں پروگرام اکیزیکیٹو کے عہدے پر مامور تھے۔ وہاں کی نشستیں، پرکاش فکری، وہاب دانش، وحید الحسن اور طارق ندیم کی صحبتیں، رسالہ ''آہنگ'' کو خوب سے خوب تر بنانے کے منصوبے، پٹنہ میں خدا بخش لائبریری میں آہستہ خرامی اور ریڈنگ روم میں سرگوشیوں کی حد تک دھیمی آوازوں کی گفتگو، کنکڑ باغ کی میری رہائش پر شمس الرحمٰن

فاروقی کے ساتھ بیٹھنا اور نئے عزائم کا اعادہ، بہار اردو اکادمی کا معرکتہ الآرا فکشن سمینار، اردو بازار، بک امپوریم اور پٹنہ مارکیٹ کے چکر، اس کے علاوہ مظہر امام کی قیام گاہ (مسکن کوٹھی) کی یادیں اور وہاں پر احمد یوسف، حسن نعیم اور انور عظیم کے ساتھ اکٹھے بیٹھنا یہ تمام یادیں بھی شفیع جاوید کو بھلائے نہیں بھولتیں۔

اس مضمون میں شفیع جاوید نے شکیب ایاز کی شاعری پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ان کے نزدیک تنہائی، عدم تحفظ، زندگی کی بے معنویت، اخلاقی خلا، ذات کا کرائسس، فرد کی گم شدگی، فنا کا خوف، حالات کی یکسانیت، مشینی زندگی کا جبر یہ وہ تمام خصوصیات ہیں جو شکیب ایاز کی شاعری میں پائی جاتی ہیں۔ تقسیم ہند کے کرب کی عکاسی بھی انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعہ بخوبی کی ہے۔ تقسیم ہند ہمارے لیے کرب و بلا دونوں ہی تھا۔ جذباتی اور حسی سطح پر اس المیے کا تاثر دیکھیے :

صدیوں کے امانت دار ہیں ہم اب ایسے میں ہجرت کیا کرتے
دراصل بہت گھبراتے ہیں اسلاف کے اس نیلام سے ہم

مندرجہ بالا شعر تقسیم ہند کے المیے کو بخوبی ظاہر کرتا ہے۔ شفیع جاوید کے نزدیک شکیب ایاز کی شاعری کا اصل حوالہ درد ہے جو مختلف صورتوں میں ان کے تخلیقی سفر میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی نمایاں ہی نہیں بلکہ حاوی ہے کہ ان کی شاعری روایات کی پوری میراث کو اپنے کاندھوں پر اٹھا کر چلتی ہے۔

شفیع جاوید نے ایک مضمون تھیٹر اور آرٹ کے حوالے سے بھی لکھا ہے، جس کا عنوان ''تھیٹر اور آرٹ پر کچھ باتیں'' ہے۔ جو رسالہ ''سہیل'' کلکتہ میں چھپا۔ جو ۱۱؍جون ۲۰۱۵ء کو گیان منچ کلکتہ میں ایک خصوصی جلسہ میں افتتاح کے موقع پر ان کی اس تقریر کا متن ہے جسے ان کی سوگوار کیفیتوں کے باعث ان کی آواز نہ مل سکی۔ جلسے کے منتظمین کو مبارکباد دینے کے ساتھ مضمون کا آغاز ہوتا ہے کہ ان لوگوں نے کرشن چندر اور بھیشم ساہنی کو یاد کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ شفیع جاوید شہر کلکتہ کو بھی سلام کرتے ہیں کہ آرٹ اور کلچر کی اس راجدھانی میں آج بھی ایک بے حد اہم سڑک تھیٹر روڈ کے نام سے قائم ہے۔ شفیع جاوید اس زمانے کو بھی یاد کرتے ہیں جب انھیں اپنے والد صاحب کے ساتھ آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کو دیکھنے کے کئی مواقع ملے۔ ڈائیلاگ کی آواز بغیر مائک کے بھی پنڈال میں ایسے گونجتی تھی کہ پورا پنڈال جیسے ہل جاتا تھا۔ ان کے والد بھی ڈراموں کو پسند کرتے تھے جب ان کے والد ناتونگر بہار کے پولیس ٹریننگ اسکول میں بحیثیت لا

آفیسر بھیجے گئے تب ان کے والد نے پابندی لگادی تھی کہ ہر پاسنگ آؤٹ گروپ ایک ڈراما پیش کرے تب ہی انھیں کامیابی کا سرٹیفکٹ دیا جائے گا۔ ایسے ماحول میں شفیع جاوید تھیٹر کی طرف ایسے راغب ہوئے کہ آج بھی وہ تھیٹر کو آج کی فلموں پر ترجیح دیتے ہیں۔

بھیشم ساہنی کو شفیع جاوید زیادہ نہ پڑھ سکے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ جب انھوں نے بھیشم صاحب کو پڑھنا چاہا اس وقت ان کی چیزیں شفیع صاحب کو نہیں مل سکیں یا یوں کہیے کہ وہ ان دنوں کرشن چندر کی خوبصورت نثر کو پڑھنے میں اتنے غرق تھے کہ دوسری طرف دیکھنے کا موقع نہ مل سکا۔ شفیع جاوید نے اس یادگار واقعہ کا بھی ذکر کیا ہے جب ۱۹۵۴ء میں بہار میں آنے والے خوفناک سیلاب سے متاثر ہو کر انھوں نے ایک افسانہ خط کے طور پر سیلاب کی افسوسناک حقیقتوں کے ساتھ لکھا جس کا عنوان تھا ''شمالی بہار سے ایک سیلاب زدہ کسان کا کھلا خط کرشن چندر کے نام''۔ یہ افسانہ رسالہ ''خرمن'' میں شائع ہوگیا۔ اس افسانے پر کرشن چندر کے تاثرات پڑھ کر شفیع جاوید بے انتہا خوش ہوئے اور یہیں سے دونوں کے درمیان خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ ان دنوں شفیع جاوید رسالہ ''بیسویں صدی'' میں خوب لکھتے تھے۔ کرشن چندر بھی اس رسالے میں خوب لکھتے تھے۔ رسالے کے مدیر خوشتر گرامی شفیع جاوید کو ایک افسانے کے پچیس روپیے دیتے تھے۔ لیکن اس بیچ ایک افسانہ کا معاوضہ تیس روپیہ آ گیا۔ سبب پوچھنے پر معلوم ہوا کہ از خود کرشن چندر نے انھیں افسانے کے لیے لکھا تھا اور وہ بھی بغیر بتائے ہوئے۔ کردار کی ایسی بلندی کے بارے میں سوچ کر شفیع جاوید کی آنکھیں آج بھی بھیگ جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ اس مضمون میں سہراب مودی اور پرتھوی راج کا بھی ذکر ہے جو بنیادی طور پر تھیٹر کے ہی اداکار تھے۔

شفیع جاوید کا ایک مضمون ''راجندر سنگھ بیدی کی تخلیقی رفعتیں'' ہے جس میں انھوں نے بیدی کی افسانوی زندگی کا احاطہ کیا ہے۔ ۱۹۳۶ء کے لگ بھگ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی ہر چند کہ اس تحریک کی شکل شروع میں واضح نہیں تھی۔ لیکن بعد میں اس کے نقوش واضح ہوتے چلے گئے۔ ترقی پسند تحریک، ادب کو زندگی اور عصر کے رواں منظرنامے کے مرکزی دھارے سے ملانے کی شائستہ اور حرکی قوت کا نام ہے۔ جس نے غلامانہ سوچوں کی قدیم بوسیدہ اور شکستہ دیواروں کو مسمار کر کے ادب کو روشن فکر سے آشنا کیا۔ آزادی سے قبل اردو افسانے میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان کی فہرست طویل

ہے۔ بیدی، غلام عباس، منٹو، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ، عزیز احمد، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، کوثر چاند پوری، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری وغیرہ کے نام خاصے اہم ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے کوئی واضح نقوش نہیں تھے۔ اور یہ بات بھی واضح رہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے ترقی پسندی سے الگ اپنی راہ بنائی۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کے اصول کو وضع کیا۔ حقیقت پسندی سر سید کے عقلی اور سائنسی نقطۂ نظر کی بیناد پر عینی وماورائی نقطۂ نظر سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ بیدی کی کہانیوں کا مرکزی کردار بنیادی طور پر ایک سماجی آدمی ہے۔ ان کا افسانہ دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں میں زندگی گزارتے ہوئے عام اور معمولی آدمی کے لیے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل کا معنی خیز اور بصیرت افروز مطالعہ پیش کرتا ہے۔ بیدی کی فن کارانہ بصیرت بہت گراں مایہ ہے، شبنم کے اس قطرے کی مانند جو زندگی کی اندھیری رات میں آنسو کی طرح ٹپکتا ہے اور جسے فکر کی پہلی کرن موتی کی مانند چمکاتی ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی کہانیوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرتِ انسانی کے عمیق مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کے ذہن اور روح میں اتر کر ان کے ایک ایک راز کو جاننے اور آشکار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی اوپری پرت اور ان کی اصل حقیقت کا جیسا پختہ شعور بیدی کے یہاں نظر آتا ہے، اردو کے کم لکھنے والوں کے یہاں ملے گا۔'' ۲۶

بیدی کے افسانوں کی ایک اور اہم خصوصیت ان کے موضوعات، تکنیک، اسالیب اور طریقۂ کار کا تنوع ہے۔ ان کی تھیم، کردار، واقعات، ماحول اور طریقہ کار کی تکرار یک رنگی نہیں۔ ان کے یہاں تازگی اور تنوع ہے۔ ہر افسانہ ایک نئے موضوع، نئے تخلیقی تجربہ اور تازہ فن کارانہ برتاؤ سے ہمیں روشناس کراتا ہے۔ وارث علوی، بیدی کے اسلوب کو یوں بیان کرتے ہیں:

''بیدی کا اسلوب شاعرانہ نہیں۔اس میں وہ غنائیت اور نغمگی نہیں جو کرشن چندر کے اسلوب کو اتنی دل کش بناتی ہے۔اس اسلوب میں وہ روانی بھی نہیں جو منٹو کے یہاں نظر آتی ہے۔ بیدی کا اسلوب قاری سے توقع رکھتا ہے کہ اسے آہستہ آہستہ پڑھا جائے۔ کیوں کہ بیدی آہستہ آہستہ سوچ کر لکھتے ہیں اور استعاروں کو ایسے لفظی پیکروں میں ڈھالتے ہیں کہ جو تصویر سامنے آتی ہے اس کی معنوی جڑیں دور کے اساطیر میں پیوست ہوتی ہیں۔'' ۲۷

بیدی بنیادی طور پر کلاسیکی مزاج کے افسانہ نگار تھے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے زیادہ تر کلاسیکی مصنّفوں کا مطالعہ کیا تھا۔تکنیکی لحاظ سے بیدی بیانیہ افسانہ نگار تھے۔اس کے علاوہ استعاراتی انداز کو بھی پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعمیر کیا ہے۔شفیع جاوید نے اس مضمون میں بیدی کی فنی خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور واضح کیا ہے کہ بیدی کا اپنا سلوب تھا جس میں انھوں نے کئی اہم افسانے لکھے ہیں۔

شفیع جاوید نے ایک مونوگراف بھی لکھا ہے اور وہ اردو شاعری کی ایسی ہستی سے متعلق ہے جس کا ذکر ہمیشہ جلی حروف سے لکھا جائے گا۔میری مراد حسن نعیم سے ہے۔حسن نعیم بیسویں صدی کے ایک معتبر غزل گو شاعر ہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد حسن، وہاب اشرفی، مظفر حنفی، خلیق انجم، ابوالکلام قاسمی جیسے ناقدین نے سب سے پہلے حسن نعیم کی شاعری پر اظہارِ خیال کیا ہے اور معاصر شعرا میں مستند مقام پر فائز کر کے اردو شاعری میں حسن نعیم کی شناخت کے خاص سبب بنے ہیں۔خلیل الرحمٰن اعظمی کا مضمون نما تبصرہ اوّلیت کا درجہ رکھتا ہے جو ان کی کتاب 'مضامینِ نو' میں شامل ہے۔وہاب اشرفی نے اپنی کتاب ''تاریخِ ادب اردو'' کی جلد سوم میں حسن نعیم کی زندگی اور شاعری کو اہم موضوع بنا کر پیش کیا ہے۔ڈاکٹر احمد کفیل نے حسن نعیم پر وقیع کام کیا ہے۔ ڈاکٹر سرورالہدیٰ نے اپنی تحقیقی کتاب 'نئی اردو غزل' میں حسن نعیم کو نئی اردو غزل کے معماروں میں شمار کر کے ان پر ایک باب رقم کیا ہے۔تاہم شفیع جاوید کے اس مذکورہ مونوگراف کو حسن نعیم کی زندگی اور شاعری کے

اعتراف میں ایک مکمل کتاب کی حیثیت حاصل ہے۔ شفیع جاوید کی یہ کتاب بہار اردو اکادمی، پٹنہ سے ۲۰۰۶ء میں شائع ہوئی۔ اس کے حوالے سے وہ فرماتے ہیں کہ:

''فکر کے معاملے میں حسن نعیم کسی تنظیم کے پابند کبھی نہیں رہے۔ ان کے یہاں خیالات تجلیات کی صورت آتے ہیں اور وجدان کے وسیلے سے اشعار میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ صبا اکبرآبادی نے اپنے مجموعۂ کلام 'اوراق گل' میں اپنی شاعری کی مختلف جہتوں کے لیے کچھ اشارے وضع کیے تھے جس میں تقاضائے شعر کے تحت ''دل'' کو لایا گیا تھا۔ حسن نعیم کے یہاں بھی میرے خیال سے تقاضائے شعر دل ہی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ بڑی شاعری میں یہ قدر مشترک رہا ہے۔''[۲۸]

اس طرح سے شفیع جاوید نے حسن نعیم کی شاعری کا مفصل محاکمہ کیا ہے جس سے مونوگراف پڑھنے والوں کے لیے ایک نئی امنگ جاگتی ہے اور انھیں حسن نعیم سے متعلق تمام مواد مل جاتا ہے۔ حسن نعیم ایسے شاعر تھے جن پر بہت کچھ لکھا گیا اور تا ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے۔

کالم نگاری

اردو ادب میں مختلف اصناف کے لازوال شاہکار موجود ہیں۔ شاعری، افسانہ نگاری، مکتوب نگاری، تنقید نگاری وغیرہ کے ذریعے فنکاروں نے اپنے فن کے جلوے دکھائے لیکن اردو ادب میں جتنی مقبولیت شاعری کو حاصل ہوئی وہ کسی صنف کو حاصل نہ ہو سکی۔ شاعری کے علاوہ بھی دیگر اصناف میں ماہرین فن نے اپنی طباعی اور خلاقی جوہر دکھائے، ان میں افسانہ نگاری کو آزادی کے بعد عروج حاصل ہوا اور آج بھی ملک و بیرون ملک میں بڑے بڑے افسانہ نگار موجود ہیں، جو اپنے قلم کے ذریعے جدید معاشرتی مسائل پر عصری تکنیک کے اثرات کے حوالے سے افسانے قلم بند کر رہے ہیں۔ مکتوب نگاری کے ذریعے بھی اپنی بات کو بے تکلفی سے بیان کرنے کا ہنر اپنایا گیا اور ایک مکتوب نگار اپنے مکتوب الیہ کی خدمت میں اپنی باتیں بلا جھجک پیش کرنے کی سعی کرتا رہا۔ مرزا غالب کو اس فن میں کمال حاصل تھا۔ تنقید نگاری کے میدان میں بھی

ناقدین نے تخلیق کاروں کی تکمیل کسنے کی کوشش کی اور تخلیق کاروں کے نقائص ومحاسن کو پیش کرتے ہوئے تخلیقی رجحان کو صحت مند بنانے کی بڑی حد تک کامیاب کوششیں کیں۔اسی طرح ادب کے افق پر کچھ فنکار ایسے بھی نمودار ہوئے ،جنھوں نے کالم نگاری کو اپنے مافی الضمیر کی ادائگی کا وسیلہ بنایا اوراس کے ذریعے سماج کے مختلف مسائل اور ادب کی گونا گوں جہات پر لکھنے کی روایت قائم کی۔ان کی تحریریں عام ادبی تحریروں سے بالکل الگ بلکہ نہایت شستہ ،شگفتہ ،عام فہم ،سہل الممتنع اور دلچسپ ہوا کرتی ہیں جو قاری کو یک گونہ لطف و انبساط کے احساس سے روشناس کراتی ہیں۔جن میں زبان کی چاشنی کے ساتھ ساتھ زیرلب تبسم پیدا کرنے کی خوبی ہوتی ہے،جسے پڑھ کر قاری اپنی تمام پریشانیاں بھول جاتا ہےاور ایک نئے جوش وخروش کے ساتھ تازہ دم ہوکر میدان عمل میں اترتا ہے۔اردو میں ادبی کالم نگاری ایک خوش گوار اضافے کا نام ہے،جس میں طنزومزاح کی ہلکی سی آمیزش بھی ہوتی ہےاور سنجیدگی کا پہلو بھی ،یہی وہ اوصاف ہیں جو دیگر فنون کے مقابلے کالم نگاری کے فن کو ممتاز بناتی ہیں۔یہاں ادبی کالم نگاری کے انہی مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی جائے گی جن کی وجہ سے اسے مقبولیت حاصل ہوئی۔ان فنکاروں کی ادبی کالم نگاری کا جائزہ پیش کیا جائے گا جنھوں نے کالم نگاری کے ذریعے کمالِ فن اور حسنِ تحریر کا مظاہرہ کیا۔

کالم انگریزی لفظ ہے جسے انگریزی میں Column تحریر کیا جاتا ہے۔جس کے لغوی معنی صفحے کا حصہ (خصوصاً اخبار کا) خانہ،فوج کا ایک دستہ ہوتے ہیں۔اصطلاحی طور پر کالم اخباری صفحے کا ایک صحافتی جزو ہے جس میں کالم نگار اپنے مخصوص انداز میں کسی خاص موضوع پر اپنی دلچسپ تحریر نذر قارئین کرتا ہے۔ کالم نگاری کے بارے میں سید اقبال قادری لکھتے ہیں:

> ’’کالم ایک ایسا مسلسل صحافتی فیچر ہے جس میں کالم نویس منتخب موضوع پر اپنے مخصوص انداز میں اپنی رائے پیش کرتے ہوئے کسی بھی معاملے کے اہم پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے۔‘‘ ۲۹

بیسویں صدی میں کالم نگاری نے عروج حاصل کیا،لیکن عصر حاضر میں بھی کالم نگاری کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔کالم معاصر اردو صحافت کا ایک اہم جزو تصور کیا جاتا ہے۔کسی بھی اخبار کے لیے اس سے صرف نظر ممکن نہیں۔کالم میں اہم مسائل کا حل ،پیچیدہ معاملات کی توضیح اور تازہ ترین خبروں پر نہایت منفرد

زاویے سے روشنی ڈالی جاتی ہے، لیکن اس تحریر میں اسلوب کی دلکشی اور زبان کی سلاست کو بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ کالم کی تحریر عام تحریروں سے قدرے منفرد ہوتی ہے۔ اس کے اسلوب میں مزاح کی چاشنی اور زبان کی شوخی ہو تو اس تحریر کی تاثیر مزید کامیابی کی ضمانت تصور کی جاتی ہے۔ عام طور پر ادبی کالم نگاروں نے اسی روش کو اپنایا ہے اور وہ اپنے مقصد میں بڑی حد تک کامیاب بھی ثابت ہوئے ہیں۔ کالم نگاری کے کئی اقسام ہیں جو درج ذیل ہیں:

عوامی کالم نگار

یہ درجہ اول کے وہ عوامی کالم نگار ہیں جن کی ہر بات دل سے نکلتی ہے اور دل میں اتر جاتی ہے۔ قارئین کی ایک بڑی تعداد انہیں اس لیے پسند کرتی ہے کہ ان کے کالمز میں انہیں نئے رجحانات، حوصلہ افزائی، سچائی اور آگاہی ملتی ہے۔ یہ ہمیشہ سچائی کے قلم سے اور اپنے ضمیر کی آواز پر لکھتے اور بامقصد لکھتے ہیں۔ ان کے پورے کالم میں کسی بھی جگہ نہ تو کوئی بڑا اسپانسر آتا ہے اور نہ ہی اس کا عطا کیا ہوا کوئی لفافہ یا کوئی عہدہ۔ یہ وہ کالم نگار ہیں جنہیں ان کی تحریروں کے بدلے میں صرف اور صرف عوام الناس کی بے تحاشا دعائیں اور بے شمار محبتیں میسر آتیں ہیں۔ یہ اپنے قلم کی حرمت ہی کو اپنی کل کمائی سمجھتے ہیں۔ ان کے سینوں میں عوام اور ملک کے علاوہ کسی بھی تیسرے فریق کا ذرا بھی درد نظر نہیں آتا۔ ان کی تحریروں سے صرف عوام ہی نہیں حکمران بھی حقیقی راہنمائی حاصل کرتے ہیں۔ ان کی تحریریں پڑھ کر عوام الناس کو احساس ہوتا ہے کہ آج کی کمرشل صحافت میں کچھ اجلے اور پاکیزہ لوگوں کے ضمیر اب بھی پوری طرح زندہ ہیں۔ البتہ، ایسے کالم نگاروں کی تعداد، آٹے میں نمک سے بھی کم ہے۔

کمرشل کالم نگار

یہ وہ باکردار اور سمجھ دار کالم نگار ہیں جو لکھنے کی مشقت کو دنیا میں محض اپنی روزی روٹی کا آسرا؛ اور آخرت میں اپنی بخشش کے وسیلے تک محدود کیے رکھنے کو کفران نعمت سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اپنے مقام اور مرتبے سے خاطر خواہ اور قابل ذکر مادی اور دنیاوی فائدہ نہ اٹھا پانا پرلے درجے کی بے وقوفی ہے۔ لہٰذا یہ صرف کالم ہی نہیں بلکہ ایسا بابرکت کالم لکھنے پر یقین رکھتے ہیں جو تادیر نہ صرف ان کیلیے بلکہ ان کی آنے والی

نسلوں کیلیے بھی دنیاوی کشائشوں اور مادی فراوانیوں کا باعث بن سکنے کی بھرپور مادی طاقت رکھتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کالمز ہمیشہ حق بات سے شروع ہوتے ہیں اور حق بات پر ہی ختم ہوتے ہیں۔لیکن ان کے درمیان میں تنقید اور توصیف کے نام پر وہ سب کچھ آتا ہے جس کی برکت سے کالم نگار کا معیار زندگی (معہ اہل وعیال) اس قدر تیزی سے اوپر کو جاتا ہے کہ کالم نویس اپنی سبھی اکتسابی اور غیر اکتسابی محرومیاں بھول جاتا ہے۔ کمرشل کالمز کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ ان کا ایک ایک لفظ اور ایک ایک خیال خوب ناپ تول کر لکھا جاتا ہے جس سے عوام الناس کو سلیقے سے گمراہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان الفاظ کا ریٹ طے کرنے میں بھی اچھی خاصی آسانی رہتی ہے۔

پیچیدہ کالم نگار

یہ وہ کالم نگار ہیں جو نہ تو خود قارئین کی سمجھ میں آتے ہیں اور نہ ہی ان کی تحریریں۔ان کے کالم اس قدر پیچیدہ اور گنجلک ہوتے ہیں کہ انہیں دیکھ کر ہی عام قارئین کے پسینے چھوٹ جاتے ہیں۔اس لیے بہت کم لوگ ہی ان کے پورے کالم کو پڑھنے کی ہمت کر پاتے ہیں۔ان کے نزدیک ایک اچھا کالم وہی ہوتا ہے جو کم سے کم قارئین کی سمجھ میں آئے۔ان کی تحریروں کا صرف اور صرف ایک ہی مقصد ہوتا ہے: قارئین کی ووکیبلری اور صبر کا امتحان لینا۔انہیں ''انتقامی کالم نگار'' بھی کہا جاتا ہے کیونکہ ان کی تحریروں کو پڑھنے کے لیے درکار دماغی مشقت دیکھ کر لگتا ہے جیسے لکھنے والا، پڑھنے والوں سے کوئی انتقام لے رہا ہو۔

گھسے پٹے کالم نگار

یہ وہ کالم نگار ہیں جو محنت شاقہ اور سنجیدگی سے صرف انہی سیاسی موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہیں جنہیں اب وہ قارئین بھی پڑھنا پسند نہیں کرتے جن کے پاس کالمز پڑھنے کے علاوہ کوئی دوسرا کام نہیں ہوتا۔ ان کے کالمز کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ ہمیشہ کسی بھی قسم کے منفرد یا اچھوتے خیال یا نئے رجحان سے یکسر محروم نظر آتے ہیں۔آپ پورا سال ان کے تمام مطبوعہ کالم پڑھ کر دیکھ لیجیے، آپ کو غلطی سے ایک بھی کالم ایسا نہیں ملے گا جس کے بارے یہ کہا جاسکتا ہو کہ یہ والا کالم ''ذرا ہٹ کے'' ہے۔تبدیلی کو نہ صرف وہ اپنے لیے بلکہ اپنے قارئین کیلیے بھی زہر قاتل سمجھتے ہیں۔ان کے نزدیک پاکستان کا سیاسی نظام

قدرت کے صرف دو لازوال تحفوں کی بدولت چل رہا ہے۔ ان میں ایک شاندار تحفہ تو خود ان کی دانش سے بھر پور کالمز ہیں اور دوسرا عظیم تحفہ وہ گھسے پٹے سیاستدان ہیں جو گزشتہ کئی دہائیوں سے دل و جان سے وطن عزیز کو خدمت کے نام پر کھلے دل سے لوٹ رہے ہیں۔ اصل میں پاکستان کے ترقی نہ کر سکنے کی سب بڑی وجہ یہی گھسے پٹے کالم نگار ہیں۔

شفیع جاوید نے کئی کالمز لکھے جو پٹنہ سے نکلنے والے اخبار 'پندار' میں تواتر سے شائع ہوئے لیکن تلاش بسیار کے بعد فقط ایک کالم دستیاب ہو سکا ہے جو ۵؍فروری ۲۰۰۶ء میں اہتمام سے شائع ہوا تھا جس میں عید الاضحیٰ کے گزرنے کا ذکر ہے اور پٹنہ مارکیٹ کے سناٹے کا ذکر ہے۔ پورے کالم میں یہ بات محسوس ہوتی ہے کہ شفیع جاوید یہاں بھی ادبیت سے باز نہیں آتے بلکہ تمام معاملات کا ذکر ادبی انداز میں کرتے ہیں تا کہ پڑھنے والا اس سے محظوظ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔

خطوط نگاری

خط (مکتوب) کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود تحریر کی تاریخ۔ بعض مورخین کا کہنا ہے کہ چار ہزار برس قبل چین میں پہلا خط لکھا گیا لیکن یہ محض ایک مفروضہ ہے۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے۔ البتہ ۱۸۸۷ء میں عراق کے ایک مقام Alsamarna Tel میں ماہرین آثار قدیمہ نے کھدائی کی تو اس مقام پر ۳۰۰ کے قریب مٹی کی تختیاں دریافت ہوئیں۔ ان تحریروں کو کافی تحقیق کے بعد ماہرین نے خطوط قرار دیا جو فراعنہ مصر کے نام لکھے گئے تھے۔ ان خطوط کا زمانۂ تحریر تین ہزار سال قبل کا ہے جو سریانی زبان میں لکھے گئے۔ علاوہ ازیں قرآن مجید میں ایک خط کا ذکر ملتا ہے جو حضرت سلیمان علیہ السلام نے ملکہ سباء (ملک یمن) کے نام لکھا تھا۔

قبل مسیح دور کے ایک شام اوڈیسی کے تخلیق کار 'ہیومر'' کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ یونان میں خطوط لکھنے کا رواج تھا۔ یونان کے بعض مکاتیب خاص طور پر افلاطون اور ارسطو وغیرہ کے خطوط کا بھی تحقیقات سے پتہ چلا ہے۔ ساتھ ہی یونانی تہذیب کے فوراً بعد رومن تہذیب کے عظیم شاعر سیسرو (Sissroo) کے مکاتیب لاطینی زبان میں ملتے ہیں۔ اسی دور کے ہیورلیس Hurales کے تعلق سے تحقیقات دریافت ہوئی

ہیں کہ اس نے سب سے پہلا منظوم خط لکھا۔ حضرت عیسی علیہ السلام کے حواریوں مثلاً سینٹ پال، سینٹ پیٹرس ودیگر خطوط بھی یونانی زبان میں ملتے ہیں۔ عربوں میں اسلام کی آمد سے پہلے بھی مکتوب نگاری کا رواج تھا لیکن بہت مضبوط نہیں تھا اور نہ باقاعدگی تھی لیکن اسلام کی آمد کے بعد باضابط خطوط لکھے گئے۔ خود رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے بھی خطوط لکھے جو آج بھی محفوظ ہیں۔ حضرت عمر رضی اللہ عنہ کے دور میں گورنروں کو ہدایتیں واطلاعات بہ شکل مکاتیب روانہ کی جاتی تھیں۔ حضرت علی رضی اللہ عنہ کے مجموعہ خطبات ''نہج البلاغہ'' میں آپ کے مکتوبات بھی شامل ہیں۔ عباسی دور میں البتہ اس پر باضابطہ توجہ دی گئی اس وقت اسے ''انشا نویسی'' کہتے تھے۔ دوسری طرف ایران میں حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے ساڑھے پانچ سو برس قبل ''سائیرس مانس'' نامی بادشاہ نے خطوط لکھے۔ البتہ سامانی بادشاہ 'نوشیرواں'' کے خطوط ''توقیعات نوشیرواں'' کے نام سے جمع ہوئے ہیں۔ ایرانی بادشاہوں نے ہر دور میں فارسی میں خطوط لکھے ہیں۔ ایران میں اسلام کی آمد کے بعد ''دارالانشاء'' بھی قائم ہوا جہاں ''منشی'' یا ''دبیر'' کے تقررات ہوا کرتے تھے کیونکہ سرکاری زبان عربی اور عوامی زبان فارسی تھی۔ فارسی کے مشہور شاعر مولانا جامی کے مکتوبات ''رقعات جامی'' کے نام سے جمع ہیں۔

ہندوستان میں مختلف صوفیائے اکرام نے اپنی خانقاہوں سے فارسی زبان میں بے شمار خطوط تحریر کیے۔ اکبر کے نورتنوں میں ابوالفضل کے مکتوبات اتنے اہم تھے کہ مختلف نصابوں میں شامل رہے ہیں۔ سترہویں اور اٹھارہویں صدی عیسوی میں تو ہندوستان میں فن خطوط نگاری پر کتابیں بھی لکھی گئیں۔ خاص طور پر ''منیر لاہوری'' کی ''انشائے منیری'' چندر بھان برہمن کی ''چہار چمن'' اور منشات برہمن اور مادھوراؤ کی ''انشاء مادھوراؤ'' ان تینوں کو ملا کر ''انشات ومنشات'' کہتے ہیں۔

انگریزی میں Hall James کو مکتوب نگاری کا باوا آدم کہتے ہیں حالانکہ Queen Fairry نامی مشہور انگریزی نظم کے شاعر SpenserEdmund کے خطوط سولہویں صدی عیسوی میں لکھے گئے ہیں۔

جہاں تک اردو کا تعلق ہے، اردو میں مکتوب نگاری کا رواج فورٹ ولیم کالج کے قیام سے بھی بہت پہلے سے تھا۔ عام طور پر رجب علی بیگ سرور اور غلام غوث بے خبر کو اردو کا پہلا مکتوب نگار کہا جاتا ہے لیکن ڈاکٹر لطیف اعظمی نے اپنے مقالے ''اردو مکتوب نگاری'' میں بعد از تحقیق یہ بات ثابت کی ہے کہ کرناٹک میں ارکاٹ کے نواب والا جاہ کے چھوٹے بیٹے حسام الملک بہادر نے اپنی بڑی بھابھی نواب بیگم کے نام ۶/

دسمبر۱۸۲۲ء کو خط لکھا تھا۔ ڈاکٹر لطیف اعظمی کی تحقیق کے مطابق یہ اردو کا پہلا خط ہے۔ گیان چند جین اور عنوان چشتی نے بھی اس تحقیق کی تائید کی ہے۔ خلیق انجم نے اپنے مضمون ''غالب اور شاہانِ تیموریہ'' میں جان طپش (م۱۸۱۴ء) اور راسخ عظیم آبادی (م۱۸۲۲ء) دونوں کی باہمی مراسلت کا تذکرہ کیا ہے اور دونوں کے خطوط دریافت بھی ہوئے ہیں یعنی ظاہر ہے یہ خطوط ۱۸۱۴ء سے پہلے کے ہیں تو ان کی قدامت ثابت ہو جاتی ہے۔ پروفیسر ثریا حسین کی تحقیقی تصنیف ''گارساں دتاسی اردو خدمات اور علمی کارنامے'' میں انہوں نے دتاسی کی کتاب ''ضمیمہ ہندوستانی کی مبادیات'' کا تعارف کروایا اس میں گارساں دتاسی نے اردو کے ۱۸ خطوط شامل کیے ہیں جو ہندوستان کے مختلف علاقوں سے لکھے گئے۔ اس میں قدیم ترین خط جنوری ۱۸۱۰ء کا ہے۔ مکتوب نگار افتخار الدین علی خان شہرت (جو کبھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم تھے) ہیں جبکہ مکتوب الیہ کوئی منشی ہے۔ علاوہ ازیں حیدرآبادی شاعر شیر محمد خان ایمان کی کلیات ۱۸۰۶ء میں شائع ہوئی جس میں ایک منظوم خط ہے جو کسی نثری مکتوب کے جواب میں ہے۔ مزید یہ کہ ایمان سے بھی بہت پہلے یعنی ۱۷۶۱ء میں حیدرآباد کے دو منصب دار مرزا یار علی بیگ اور میر ابراہیم جیوان دونوں کے ایک دوسرے کے نام منظوم خطوط دریافت ہوئے ہیں۔ ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد کے کتب خانے میں یہ خطوط محفوظ ہیں۔ لہٰذا اردو مکتوب نگاری کی قدامت ابھی تحقیق طلب ہے اور حتمی طور پر آج بھی کہنا مشکل ہے کہ کونسا اردو کا اولین خط ہے کیونکہ اردو کی قدیم دکنی مثنویوں میں لکھے گئے فرضی خطوط بھی مراسلت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

اردو مکتوب نگاری کو اہمیت البتہ غالب کی مکتوب نگاری سے حاصل ہوئی اگرچہ کہ غالب سے پہلے ۱۸۸۶ء میں مرزا رجب علی بیگ سرور نے ''انشائے سرور'' کے نام سے مجموعہ مکاتیب شائع کیا ہے۔ ان خطوط کی عبارت بھی فسانہ عجائب ہی کی طرح ہے۔ بعد ازاں خواجہ غلام غوث بے خبر کے دو مجموعہ مکاتیب ''فغان بے خبر'' اور ''انشائے بے خبر'' شائع ہوئے۔ سرور غالب اور بے خبر یہ تینوں ہی ہم عصر تھے۔ بے خبر کے بعض خطوط سرور کی طرح مسجع اور مقفیٰ ہوتے تھے اور بعض غالب کی طرح انتہائی سادہ۔ اسی لئے بعض لوگ سادہ مکتوب نگاری کے معاملے میں بے خبر کو غالب کے بجائے اولیت دیتے ہیں۔ غالب اردو کے سب سے بڑے مکتوب نگار ہیں۔ انہوں نے خط کو آدھی ملاقات قرار دیا اور مراسلے کو مکالمہ بنا دیا، وہ شاعری میں جس قدر مشکل پسند تھے مکتوب میں اتنے ہی سادہ اور سہل نگار تھے۔ ان کے بے شمار خطوط دستیاب ہوئے

ہیں اور کئی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ''عودِ ہندی''، ''اردوئے معلیٰ''، ''مکاتیب غالب''، ''مہر غالب''وغیرہ وغیرہ۔

غالب کے بعد تو مکتوب نگاری کو بڑی اہمیت حاصل ہوگئی جسے اردو نثر کی ایک باضابطہ صنف سمجھا جانے لگا۔ان کے بعد سرسید احمد خان کے خطوط کا مجموعہ ''مکاتیب سرسید'' کے نام سے شائع ہوا۔ مولانا حالی کے خطوط کا مجموعہ ان کے فرزند خواجہ سجاد حسین نے ۱۹۲۵ء میں ''مکاتیب حالی'' کے نام سے شائع کیا اب ''مکاتیب حالی'' مرتبہ اسماعیل پانی پتی کے نام سے موجود ہے۔ علامہ شبلی نعمانی کے مکاتیب ''مکاتیب شبلی'' کے نام سے دو جلدوں میں شائع ہوئے ہیں۔ ایک جلد میں علماء ومشاہیرین کے نام خطوط ہیں اور دوسری میں عطیہ بیگم اور زہرہ بیگم۔ ان دوخواتین کے نام خطوط ہیں۔ مولانا آزاد کے مکاتیب ''غبار خاطر'' کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ صفیہ اختر کے خطوط ''زیرلب'' کے عنوان سے شائع ہوئے۔ مختصر یہ کہ مکتوب نگاری نے نثر کی ایک صنف کی حیثیت سے ادب میں جگہ پائی ہے۔ البتہ اردو میں مکتوب نگاری کی قدامت ہنوز تحقیق طلب ہے۔

مرزا غالب کے بعد خطوط نگاری کی روایت میں توسیع ہوئی اور ہر طرح کے خطوط لکھے گئے اور ہر زمانے میں یکساں مقبول ہوئے۔ شفیع جاوید تک آتے آتے خطوط نگاری کے سلسلے نے دم توڑ دیا اور اکیسویں صدی میں عالم یہ ہے کہ خطوط نگاری کی جگہ اب انٹرنیٹ اور دوسرے ذرائع نے لے لی ہے۔ لوگوں میں فرصت کے لمحات کم سے کمتر ہوتے چلے گئے۔ شفیع جاوید کے معاصر فنکاروں نے ادب کی حد تک خطوط لکھے جن کا واحد مقصد ادب کا فروغ اور ادبی کاروبار میں اضافہ ہے۔ شفیع جاوید نے وہاب اشرفی کے نام جو خطوط لکھے ہیں، وہ ہمایوں اشرف کی مرتبہ کتاب 'در پس آئینہ' میں شامل ہیں۔ شفیع جاوید کے خطوط کی تعداد فقط نو (۹) ہے جو مختلف اوقات میں ضرورت کو پیش نظر رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ ۱۹۸۵ء سے لے کر ۲۰۰۹ء تک کا یہ سفر ایک عجیب خوش گوار حیرت میں اضافہ کرتا ہے کہ لوگ کیسے اپنے خطوط کو سنبھال کر رکھا کرتے تھے اور بار بار پڑھا کرتے تھے۔ پچیس سالہ ایک ادبی سفر دونوں کے مابین ایک خوشگوار سفر ہے اور ایک ادیب کے لیے بڑی بات ہے کہ دونوں نے نظریاتی اختلاف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کا خیال رکھا اور ایک دوسرے کی چیزیں پڑھتے رہے۔

○

حواشی:

(۱) شفیع جاوید، ابوالمظفر، علیم اللہ حالی'حیات دوام'(مرتبین) پیغام: ابوالحسن علی ندوی، لیزر پرنٹر، نیا ٹولہ، قاضی پور، پٹنہ ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۷

(۲) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۶۳

(۳) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۶۳

(۴) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۶۳

(۵) شفیع جاوید (تبصرہ) رسالہ 'زبان وادب' پٹنہ، اپریل تا جون ۱۹۸۳ء، صفحہ نمبر ۱۵۷

(۶) آل احمد سرور، ماخوذ، تنقید کیا ہے، مشمولہ ''تنقیدی نظریات'' جلد اول، احتشام حسین (مرتب) اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۲۰۰۹ء، صفحہ نمبر ۱۷۳

(۷) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۴۳

(۸) آل احمد سرور، ماخوذ، تنقید کیا ہے، مشمولہ ''تنقیدی نظریات'' جلد اول، احتشام حسین (مرتب)، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۹ء، صفحہ نمبر ۱۷۷

(۹) آل احمد سرور، ماخوذ، تنقید کیا ہے، مشمولہ ''تنقیدی نظریات'' جلد اول، احتشام حسین (مرتب)، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۹ء، صفحہ نمبر ۱۷۸

(۱۰) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۴۳

(۱۱) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۴۴، ۲۴۵

(۱۲) شفیع جاوید، ''دیوار فنا کے سائے'' (مضمون)، مشمولہ وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور، ہمایوں اشرف (مرتب) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۶ء، ص ۶۰۷

(۱۳) شفیع جاوید، قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خواتین کا بدلتا ہوا عکس، مشمولہ ''قرۃ العین حیدر: شخصیت اور فکر و فن، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۲۰۰۸ء، صفحہ نمبر ۱۶۸

(۱۴) وارث علوی، ادب کا غیر اہم آدمی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۳ء، صفحہ نمبر ۳۳

(۱۵) شفیع جاوید (پیش لفظ) دشت میں خیمۂ گل، لطف الرحمٰن، ایم آر پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۱۲ء، صفحہ نمبر ۲۱

(۱۶) شفیع جاوید، اے دل حزیں اے یاد حزیں، مشمولہ پچھلی پیت کے کارنے: عکس و نقش، اظہار احمد ندیم (مرتب) عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۱۵ء، ص ۲۱

(17) BALDICK, CHRIS, "The coincise oxford Dictionary of literary terms ", oxford university Press, New York - 1990 / P-33.

(18) The Encyclopedia of Americana (Vol-12) Chrolier Incorporated-Dawn berry-1981/P-159.

(۱۹) وقار عظیم، ''داستان سے افسانے تک''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص: ۲۰

(۲۰) شفیع جاوید، افسانہ ہے عالم تمام، مشمولہ 'محفل افسانہ' امتیاز احمد کریمی، اردو ڈائرکٹوریٹ، پٹنہ، ۲۰۱۷ء، ص ۱۱

(۲۱) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۵۷

(۲۲) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۵۷

(۲۳) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۵۸
(۲۴) قاضی افضال حسین، صنفیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۱۶ء، صفحہ نمبر ۲۵۸
(۲۵) شفیع جاوید، راسخ عظیم آبادی: ایک اجمالی مطالعہ، مطبوعہ خدا بخش لائبریری جرنل، پٹنہ، اکتوبر - دسمبر، ۲۰۱۱ء، صفحہ نمبر ۳۶
(۲۶) اسلوب احمد انصاری، اندازے، یونی ورسل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۰۳ء، صفحہ نمبر ۵۵
(۲۷) وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی: ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۷ء، صفحہ نمبر ۱۳۴
(۲۸) شفیع جاوید، حسن نعیم (مونوگراف) مرتب: بہار اردو اکادمی، پٹنہ ۲۰۰۶ء، صفحہ نمبر ۹
(۲۹) سید اقبال قادری، رہبر اخبار نویسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۹ء، صفحہ ۳۱۸

اختتامیہ

۱۹۳۶ء کے آس پاس اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی ہر چند کہ اس تحریک کی شکل شروع میں واضح نہیں تھی۔ لیکن بعد میں اس کے نقوش واضح ہوتے چلے گئے۔ ترقی پسند تحریک، ادب کو زندگی اور عصر کے رواں منظر نامے کے مرکزی دھارے سے ملانے کی شائستہ اور حرکی قوت کا نام ہے۔ جس نے غلامانہ سوچوں کی قدیم بوسیدہ اور شکستہ دیواروں کو مسمار کر کے ادب کو روشن فکر سے آشنا کیا۔ آزادی سے قبل اردو افسانے میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان کی فہرست طویل ہے۔ بیدی، غلام عباس، منٹو، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ، عزیز احمد، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، کوثر چاند پوری، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری وغیرہ کے نام خاصے اہم ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے کوئی واضح نقوش نہیں تھے اور یہ بات بھی واضح رہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے ترقی پسندی سے الگ اپنی راہ بنائی۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کے اصول کو وضع کیا۔ حقیقت پسندی سرسید کی عقلی اور سائنسی نقطۂ نظر کی بنیاد پر عینی و ماورائی نقطۂ نظر سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ ترقی پسند ادب ایک بڑی حد تک مقصدی ادب ہے لیکن مقصدی ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں پروپیگنڈے کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ حقیقت پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی اس کے خلاف ایک ردعمل بھی سامنے آنے لگا۔ وہ افسانہ نگار جو ترقی پسندوں کے تصورات سے متفق نہ تھے روایت کے حوالے سے ہی لکھتے رہے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے مغربی اثرات کے تحت نئی تکنیک، اسالیب اور فکری نیابت کا چلن اختیار کیا۔ اس تحریک کے بعد ساٹھ کے عشرے میں ایک نیا رجحان سامنے آیا جسے ہم 'جدیدیت' کے نام سے جانتے ہیں۔ جدیدیت کی بنیاد، فلسفۂ وجودیت ہے لیکن اردو ادب میں اس

اصطلاح کا استعمال ایک خاص عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرسودہ مضامین کی کثرت ہونے لگی تب ادیبوں کا ذہن کچھ نیا کرنے کے لیے بے قرار ہونے لگا۔ تقسیم کا کرب انگیز سانحہ رونما ہو چکا تھا۔ موضوعات میں خود بہ خود تبدیلی ہونے لگی۔ کھیت کھلیان، سماجی نابرابری اور بورژوا طبقے کے ظلم وستم کی جگہ ہجرت، فساد اور کیمپوں کی روداد سنائی دینے لگی۔ ادیب وشاعر ترقی پسند خول میں اکتاہٹ اور گھبراہٹ محسوس کرنے لگے۔ جنگ، امن، انقلاب اور معاہدہ جیسے الفاظ ذہنوں پر بوجھ بننے لگے۔ ایسے میں نئی نسل کے ذہن میں روایت سے انحراف کے جراثیم کلبلانے لگے اور ادبی رجحان کی تلاش شروع ہوئی جس میں فرد کی فردیت کو اوّلیت حاصل ہو۔ نئی نسل کی اِس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ جدیدیت نے ابتدا میں خاموش رہ کر اور بعد میں پوری قوت کا استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک اور اس کے موضوعات کی مخالفت شروع کی۔

جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کے داخلی کرب کا اظہار تھا جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شور وغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔ جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈزم کے اثرات بھی قبول کیے۔ اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بلکہ پچاس کی دہائی اور اس سے کچھ قبل سے ہی ایسی ہیئت وموضوعات آنے لگے تھے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔ کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر'' احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے افسانے ہیں جس میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے۔ جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند تحریک کی بنیاد کہا جاتا ہے ٹھیک اُسی طرح منٹو کے ''پھندنے'' کو جدیدیت کی بنیاد مانا جاتا ہے۔

ساٹھ کے عشرے میں افسانہ نگاری کی ابتدا کرنے اور شناخت بنانے والے فنکاروں میں شفیع جاوید کا بھی شمار ہوتا ہے۔

شفیع جاوید اپنے افسانوں میں زندگی کے تلخ تجربات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ انہیں تلخیوں نے انہیں

بے حد حساس بنا دیا ہے۔اس حسیّت کا مظاہرہ جب بھی ہوتا ہے، تلخ ہوتا ہےان کی کم وبیش ہر تخلیق میں رنج والم کا عنصر پایا جاتا ہے۔ان کی تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی آنکھیں کسی نہ کسی موقع پرنم ضرور ہوتی ہیں۔شفیع جاوید نے جو کچھ محسوس کیا وہ صرف ناسٹیلجیا نہیں ہے بلکہ ان کے وہ احساسات ہیں جو وقت کے ساتھ معدوم ہوئے جاتے ہیں۔انھوں نے جو کچھ محسوس کیا، جن حالات سے دوچار رہے انھیں اپنے افسانوں میں یادنگاری کی صورت میں بیان کرتے ہیں۔افسوس، گردوپیش، تخیلات، یادیں اور خوف یہ وہ بنیادی اجزاء ہیں جن سے شفیع جاوید اپنی کہانیوں کا تانا بانا بنتے ہیں۔شفیع جاوید کے افسانوں کے موضوعات متوسط اور دبے کچلے طبقے کے غریب مفلوک الحال لوگ، ٹوٹتے بکھرتے رشتے، پرانی قدروں کا انہدام، ماضی کی بازیافت اور ناسٹیلجیا وغیرہ ہیں۔شفیع جاوید کے افسانوں پر قرۃ العین حیدر کا اثر نمایاں ہے۔انھوں نے علامتی رنگ کو اپناتے ہوئے بھی افسانے لکھے ہیں لیکن ان کی علامتیں اوجھل اور ثقیل نہیں ہوتیں بلکہ وہ ان کا استعمال متن کو تہہ دار بنانے کے لیے کرتے ہیں کیونکہ شفیع جاوید جس عہد کی پیداوار ہیں اس دور میں جدیدیت سے متاثر ہونا ایک فطری عمل تھا البتہ چند افسانہ نگاروں نے علامتی انداز کو اپنانے کے باوجود کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا ایسے فن کاروں میں شفیع جاوید کا بھی شمار ہوتا ہے۔افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل'' اور ''اپی ٹاف'' اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔موضوعات کے اعتبار سے شفیع جاوید کے افسانوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ان کے پہلے مجموعے کے افسانوں کو ہم تین حصوں میں بانٹ سکتے ہیں۔پہلی قسم کے افسانے وہ ہیں جن میں نجی وانفرادی مسائل ہیں اور ان سے وابستہ احساسات وجذبات کی ترجمانی خصوصاً ایک ہی شخصیت کے دو الگ الگ پہلو بیان کیے گئے ہیں۔دوسری قسم ان افسانوں کی ہے جن میں قومی اور بین الاقوامی مسائل کا بیان ہے اور تیسری قسم کے وہ افسانے ہیں جن میں شکست خوردگی، تنہائی اور کچھ کھونے کا احساس ہے۔''دل کی لو تیز ہوئی'' اور ''لمحے دائرے لمحے'' محبت کی ناکامی کے موضوع پر لکھے گئے بہترین افسانے ہیں۔اسی طرح ''شخصیت کی چوتھائی'' کیمرے کی تکنیک پر لکھا گیا افسانہ ہے تو ''روشنی'' کے لیے مزارات کا بیان ہے۔افسانہ ''منزل'' بھی اسی قبیل کا افسانہ ہے۔افسانہ ''وہ ہنسی گم شدہ'' میں جمہوریت کے خاتمے کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں انسان کی آزادی پوری طرح سلب ہوگئی ہے او ر پورے ملک میں مارشل لا نافذ کر دیا گیا ہے۔شفیع جاوید نے شکست و ریخت کے فسانے کو اپنا بنیادی محور

بنایا ہے۔انھوں نے انسان کے مقدس رشتوں کے ادھورے پن کے احساس کو اپنے افسانے ''واپسی'' میں بیان کیا ہے۔ اردو میں جاگیردارانہ نظام کو موضوع بنا کر وافر مقدار میں افسانے لکھے جا چکے ہیں۔ اس سلسلے کی دو کہانیاں ''دھوپ چھاؤں'' اور ''بازیافت'' شفیع جاوید کے افسانوی شعور کی پختگی کا پتہ دیتی ہیں۔ اساطیری انداز میں بھی شفیع جاوید نے کئی افسانے لکھے ہیں۔''رات کا سفر'' اور ''اینگل لے ای'' اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ شفیع جاوید اپنے افسانوں کے ذریعہ سماج میں پھیلے غلط رسم ورواج کے خلاف بھی آواز اٹھاتے ہیں۔ افسانہ ''چہ دلاوراست'' شادی بیاہ کے غلط رسم ورواج کے خلاف طنز ہے۔ غربت وافلاس کو موضوع بنا کر شفیع جاوید نے بہترین افسانے لکھے جس کی واضح مثال افسانہ ''میری روٹیاں'' ہے۔ شدید یاد ماضی یعنی ناسٹیلجیا بھی شفیع جاوید کا محبوب موضوع رہا ہے۔ افسانہ ''شکست'' اور ''غزالاں تم تو واقف ہو'' یاد ماضی کے موضوع پر لکھے گئے عمدہ افسانے ہیں۔ شفیع جاوید کے افسانوں کا ایک وصف پرانی اقدار کا خاتمہ بھی ہے، جس کا انھوں نے گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ افسانہ ''بازیافت'' کا موضوع پرانی قدروں کی پامالی ہے۔ افسانہ ''مورکھ من جنم گنوائیو'' مہاجرت کے موضوع پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے۔ ''حکایت ناتمام'' میں ایک شخص یاد ماضی کے کرب میں مبتلا ہے اس کہانی کا پس منظر تقسیم ہند کا المیہ ہے۔

شفیع جاوید کے افسانوں میں ایسے بے شمار افسانے ہیں جو حوالہ کے طور پر بار بار آتے رہیں گے۔ ان کا آخری مجموعہ ''یادِ ماضی'' کے حوالے سے ہے جس میں اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ دنیا فانی ہے۔ اس کے حصے میں بس وہی ہے جو اُس نے حاصل کیا ہے اور انھیں یادوں کو شفیع جاوید نے اپنے افسانوں کا خاص موضوع بنایا ہے۔ مواد کے اعتبار سے شفیع جاوید مختلف افسانوں میں مختلف ہو سکتے ہیں لیکن ان کا انداز بیان وہی رہے گا جو انکی پہچان ہے۔ شفیع جاوید کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''حساس دل، تیز مشاہدہ اور کھوئے ہوؤں کی جستجو کا بیان جب ایسی نثر میں ہو جو قدم قدم پر ارتکاز اور استعارے سے مزین ہو تو شفیع جاوید کا افسانہ ظہور میں آتا ہے۔ یہ افسانے جدید افسانہ نگاری کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔''
>
> (شمس الرحمٰن فاروقی (اقتباس) مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص:۴)

شفیع جاوید صرف قصہ گو نہیں بلکہ ان کا فن شبیہ سازی اور اشاروں کنایوں کا فن ہے۔ وہ کرداروں کو ان کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے ساتھ تصویری اسلوب میں محوِ سفر رکھتے ہیں۔ ان کا انفرادی ذوق جمال کبھی کبھی غیر شعوری طور پر ماضی کے ناسٹیلجیا کے تحت کرداروں کی گہری اداسیوں کا سایہ بنا دیتا ہے۔ کسی بھی بات کو از سرِ نو گرفت میں لینے کا عمل ان کے بیشتر افسانوں میں جاری ہے۔ بنیادی طور پر ان کا فن تخیل کے مختلف مرحلوں میں مختلف اجزائے متفرقہ کو پرونے کا فن ہے۔ یعنی کشیدہ کاری کی ہنرمندی کا مظاہرہ، مغل طرز تعمیر کی پچی کاری کا فن جو تاج محل کی انفرادیت ہے اور جو قاری کو اپنی سحر طرازی کا اسیر کر لیتا ہے اور بالآخر قاری ان کے انداز گفتار، ان کے موضوعات، ان کی معنوی طرح داری اور پیکر تراشی سے جن اثرات کے قریب پہنچتا ہے وہ فکری ادراک اور ساحرانہ کشش کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ کے خاتمے کے بعد بھی قاری اس آہنگ اور کیفیت کے زیر اثر رہتا ہے جو اس کے مرغ تخیل کو پرواز عطا کرتا ہے اور اس کے باطن میں جلتی بجھتی شمع کی فضا پیدا کرتا ہے۔

پلاٹ اور کردار کے علاوہ شفیع جاوید کے افسانوں کی زبان بھی ان کی انفرادی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ اپنے افسانوں میں زبان کا وہ جس ہنرمندی اور تخلیقی شعور کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اس سے تخلیقی زبان کی تشکیل پر ان کی قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ متن میں الفاظ کی ترتیب و تنظیم، دوسری زبانوں کے الفاظ اور شعری وسائل کا استعمال اس صراحت کے ساتھ کرتے ہیں کہ اس سے بیانیہ کے بہاؤ میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں راوی اور کرداروں کی زبان میں واضح فرق نمایاں رہتا ہے۔

شفیع جاوید کی بنیادی پہچان افسانہ نگار کے حوالے سے ہے لیکن انھوں نے فقط افسانے نہیں لکھے بلکہ کالمز، خطوط، مضامین اور تنقید بھی لکھی ہے ساتھ ہی تبصرے اور تراجم بھی کیے ہیں۔ شفیع جاوید کی یہ تحریریں بھی اپنے منفرد طرز احساس و اسلوب کے سبب اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کی تحریروں میں ایک خاص رنگ نظر آتا ہے جسے ہم افسانوی رنگ کہہ سکتے ہیں۔ ان کے تراجم تخلیقی ترجمے کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کی تحریروں میں افسانوی رنگ نمایاں ہے اور یہی ان کی تحریروں کی خاص پہچان ہے۔ مختصر یہ کہ موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے شفیع جاوید معاصر اردو افسانے میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔

○

تمہارا حال بھی تمہارے دادا کی طرح ہو جائے گا یعنی ہر وقت تخیلات میں گم رہا کرو گے اور عملی طور پر صفر ہو جاؤ گے" جانتے ہو اس ادب اور شاعری کے چکر میں ہم لوگوں نے دیکھا کی کوٹھی گنوا دیا" زمین جائداد کی بربادی بھی اسی مشاعرے، شاعری، محفلیں اور ادب کے چکر میں ہوئی ہے۔

" اس لڑکے کا حال بھی اختر اور ہبو والا ہو گا کہ خون تھوک کے مرے گا"۔ (اختر صاحب ابا کی اپنی ماموں زاد بہن کے شوہر تھے اور T.B. کے مرض میں فوت ہوئے تھے

میرا نام شفیع جاوید یوں ہوا کہ میرے ایک چچا زاد بھائی تھے صغیر جاوید - بڑا بلند اور بے پناہ ذوق ان کا تھا اور اردو ادب سے انہیں بڑی محبت تھی - عین عالم جوانی میں جب وہ بی اے کے فائنل ایئر میں تھے، ان کا انتقال ہو گیا - ہم ان کے چہیتے تھے، میرے ادبی ذوق کو انہوں نے ہی جنم دیا تھا اور سنوارا تھا - اسلئے جب ان کا انتقال ہو گیا اور ہم خود کو بالکل اکیلا محسوس کیا تو ہم نے ان کا نام جاوید اپنا لیا

(ہمارے خاندان کے ایک حصے میں قادیانیت کی لعنت اس طرح آئی کہ شاہ رشید الدین اور شاہ توحید الدین کی شادیاں موضع اورین میں شاہ وزارت حسین کے یہاں ہوئی تھی جو بہت ہی کٹر قادیانی تھے اور اختر اور ہبو کے والد تھے)

شفیع جاوید کا فراہم کردہ مواد

کتابیات

بنیادی مآخذ:

مصنف/مرتب	نام کتاب	ناشر/مطبع	سن اشاعت
شفیع جاوید	دائرہ سے باہر (افسانوی مجموعہ)	پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ	۱۹۷۹ء
شفیع جاوید	کھلی جو آنکھ (افسانوی مجموعہ)	ملت آرٹ پریس، سلطان گنج، پٹنہ	۱۹۸۲ء
شفیع جاوید	تعریف اس خدا کی (افسانوی مجموعہ)	پٹنہ لیتھو پریس، رمنہ لین، پٹنہ	۱۹۸۴ء
شفیع جاوید	رات شہر اور میں (افسانوی مجموعہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۴ء
شفیع جاوید	بادبان کے ٹکڑے (افسانوی مجموعہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۳ء
شفیع جاوید، علیم اللہ حالی، ابوالمظفر (مرتبین)	حیاتِ دوام (ترجمہ)	لیزر پرنٹر، نیاٹولہ، قاضی پور، پٹنہ	۱۹۹۱ء
شفیع جاوید	وقت کے اسیر (ہندی افسانوی مجموعہ)	تُو لکا پرکاشن، نئی دہلی	۱۹۹۱ء
شفیع جاوید (مرتب)	حسن نعیم (مونوگراف)	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	۲۰۰۵ء

شفیع جاوید کا فراہم کردہ مواد

شفیع جاوید سے ان کی رہائش گاہ پر ۲۸/ مارچ ۲۰۱۶ء بروز پیر کو لیا گیا انٹرویو

ثانوی مآخذ:

مصنف/مرتب	نام کتاب	ناشر/مطبع	سن اشاعت
ابوالکلام قاسمی (مرتّب)	آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل ومباحث	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	۲۰۰۱ء
احتشام حسین	اردو کے رومانی افسانہ نگار	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۶۵ء
احمد صغیر	اردو افسانوں میں احتجاج کی بازگشت	استعارہ پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۰۳ء
احمد صغیر	اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ (۱۹۸۰ء کے بعد)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۰۹ء
ارتضیٰ کریم	اردو فکشن کی تنقید	تخلیق کار پبلی کیشنز، نئی دہلی	۱۹۹۶ء
اسلم جمشید پوری	ترقی پسند اردو افسانہ اور چند اہم افسانہ نگار	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۰۱ء
اسلم جمشید پوری	جدیدیت اور اردو افسانہ	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۰۱ء
اسلوب احمد انصاری	تنقیدی تبصرے	یونی ورسل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۴ء
اسلوب احمد انصاری	اندازے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۸ء

مصنف	کتاب	ناشر	سنہ
اطہر پرویز (مرتب)	منٹو کے نمائندہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۰ء
اعجاز علی ارشد (مرتب)	بہار کی بہار عظیم آباد بیسویں صدی میں	خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ	۲۰۱۰ء
افسر کاظمی	منظر کاظمی کی افسانہ نگاری	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۱۲ء
انتظار حسین	علامتوں کا زوال	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۳ء
انوار احمد	اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۱۴ء
انور سدید	اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	۱۹۷۹ء
انیس امروہوی (مرتب)	جوگندر پال کے افسانوں کا انتخاب	تخلیق کار پبلی شرز، نئی دہلی	۱۹۹۹ء
آل احمد سرور (مرتب)	جدیدیت اور اردو ادب	شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ	۱۹۶۹ء
آل احمد سرور (مرتّب)	اردو فکشن	شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ	۱۹۷۳ء
بیگ احساس	شورِ جہاں	مکتبہ شعر وحکمت، حیدرآباد	۲۰۰۵ء
بیگ احساس	کرشن چندر: شخصیت اور فن	وسنتا گرافکس، حیدرآباد	۱۹۹۹ء
پروین اظہر	اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۰ء
پریم چند	مجموعہ سوز وطن (مرتب علی احمد فاطمی)	تہذیب نو پبلشرز، الہ آباد	۱۹۸۰ء
جمال آرا نظامی	مختصر افسانے کا ارتقا	نورسی پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۸۵ء
حامدی کاشمیری	اردو افسانہ: تجزیہ	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۲۰۰۶ء
حامدی کاشمیری	تفہیم وتنقید	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۸ء
حیات اللہ انصاری	جدیدیت کی سیر	کتاب دان، لکھنؤ	۱۹۸۷ء
خالد علوی (مرتّب)	انگارے	ایجوکشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۰۵ء
خلیل الرحمٰن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۶ء
خورشید احمد	جدید افسانہ (ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ)	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۷ء
خورشید الاسلام (مرتب)	آزادی کے بعد اردو ادب	یونیورسٹی پبلی کیشن ڈویژن، علی گڑھ	۱۹۸۳ء
خورشید احمد	اردو افسانے پر مغربی اثرات	شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	۲۰۰۲ء
خورشید احمد	متن و معنی	ابلاغ پبلی کیشنز، علی گڑھ	۲۰۰۱ء
راشد انور راشد (مرتّب)	نئے افسانے کا معنوی استعارہ	مکتبہ استعارہ، نئی دہلی	۲۰۰۱ء
رام لعل	اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	سیمانت پرکاشن، نئی دہلی	۱۹۹۳ء
رونق جہاں بیگم	اردو افسانے میں حقیقت نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۷ء
زبیر رضوی (مرتّب)	کالی رات	نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی	۲۰۰۸ء
سرور الہدیٰ (مرتّب)	کلیات وحید اختر	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۲۰۰۹ء

مصنف	کتاب	ناشر	سال
سلیم اختر	افسانہ: حقیقت سے علامت تک	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	۱۹۸۰ء
سیما صغیر	اردو ہندی افسانہ: تعمیر، تشکیل اور تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۲ء
شافع قدوائی	فکشن مطالعات: پس ساختیاتی تناظر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۲۰۱۰ء
شفیق انجم	اردو افسانہ	پورب اکادمی، اسلام آباد	۲۰۰۸ء
شمس الحق عثمانی (تحقیق و ترتیب)	باقیات بیدی	اردو اکادمی، نئی دہلی	۲۰۰۱ء
شمس الرحمٰن فاروقی	افسانے کی حمایت میں	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
شمس الرحمٰن فاروقی	شعر، غیر شعر اور نثر	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۱۹۹۸ء
شمیم حنفی	منٹو، حقیقت سے افسانے تک	دلی کتاب گھر، نئی دہلی	۲۰۱۲ء
شمیم حنفی	کہانی کے پانچ رنگ	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی	۱۹۸۳ء
شہزاد منظر	جدید اردو افسانہ	عاکف بک ڈپو، نئی دہلی	۱۹۸۸ء
شہزاد منظر	علامتی افسانے میں ابلاغ کا مسئلہ	منظر پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۹۰ء
صادق	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	اردو مجلس، چتلی قبر، نئی دہلی	۱۹۸۱ء
صغیر افراہیم	اردو فکشن: تنقید اور تجزیہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۳ء
صغیر افراہیم (مرتّب)	سارک ممالک میں معاصر افسانہ	شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ	۲۰۰۵ء
صغیر افراہیم	اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۹ء
طارق چھتاری	جدید افسانہ: اردو ہندی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۲ء
طاہر مسعود	یہ صورت گر کچھ خوابوں کے	مکتبہ تخلیق ادب، کراچی	۱۹۸۵ء
طاہرہ اقبال	منٹو کا اسلوب	فکشن ہاؤس، لاہور	۲۰۱۲ء
عابد سہیل	فکشن کی تنقید: چند مباحث	پارکھ آفسیٹ پرنٹنگ پریس، لکھنؤ	۲۰۰۰ء
عائشہ سلطانہ	مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ	ساقی بک ڈپو، نئی دہلی	۱۹۹۵ء
عبادت بریلوی	افسانہ اور افسانے کی تنقید	ادارہ ادب و تنقید، لاہور	۱۹۸۶ء
عبد المغنی	قرۃ العین حیدر کا فن	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۴ء
عتیق اللہ	تنقید کا نیا محاورہ	اردو مجلس، نئی دہلی	۱۹۸۴ء
فردوس فاطمہ نصیر	مختصر افسانے کا فنی تجزیہ	انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی	۱۹۷۵ء
فرمان فتح پوری	اردو افسانہ اور افسانہ نگار	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
فوزیہ اسلم	اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد		۲۰۰۷
قاضی افضال حسین (مرتب)	منٹو کے افسانے، انتخاب اور مطالعات	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۳ء
قاضی افضال حسین	تحریر اساس تنقید	یگانہ کیلیگرافرس، علی گڑھ	۲۰۰۹ء

قاضی افضال حسین	صنفیات	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۶ء
قمر رئیس (مرتب)	ترجمہ کا فن اور روایت	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۴ء
قمر رئیس (مرتب)	اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب	کتابی دنیا، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
قمر رئیس (مرتب)	ترقی پسند ادب کے معمار	نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی	۲۰۰۶ء
گوپی چند نارنگ (مرتّب)	اردو افسانہ: روایت و مسائل	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۱ء
گوپی چند نارنگ (مرتّب)	نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیے اور مباحث	اردو اکادمی، نئی دہلی	۱۹۸۸ء
مجنوں گورکھپوری	افسانہ	ایوان اشاعت گورکھپور	۱۹۳۵ء
محمد حمید شاہد	اردو افسانہ (صورت و معنی)	نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد	۲۰۰۶ء
محمد حسن	اردو ادب میں رومانی تحریک	تنویر پریس، لکھنؤ	۱۹۵۰ء
مرزا حامد بیگ	اردو افسانے کی روایت	اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۱ء
مرزا حامد بیگ	افسانے کا منظر نامہ، اردو افسانے کی مختصر تاریخ	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۱۴ء
مسعود رضا خاکی	اردو افسانے کا ارتقاء	مکتبہ خیال، لاہور،	۱۹۸۷ء
مہدی جعفر	عصری افسانے کا فن	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	۱۹۹۸ء
مہدی جعفر	نئے افسانے کے اُفق	نصرت پبلشرز، لکھنؤ	۱۹۸۳ء
مہناز انور	اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ	نصرت پبلی کیشنز، لکھنؤ	۱۹۷۵ء
نشاط شاہد	نیا افسانہ نئے دستخط	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	۱۹۸۰ء
نگہت ریحانہ خان	اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۶ء
وارث علوی	بت خانۂ چین	گجرات اردو اکادمی، احمد آباد	۲۰۱۰ء
وارث علوی	جدید افسانہ اور اس کے مسائل	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	۱۹۹۰ء
وارث علوی	فکشن کی تنقید کا المیہ	جے کے آفسیٹ پریس، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۹ء
وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۳۵ء
وقار عظیم	نیا افسانہ	اردو اکیڈمی، سندھ کراچی	۱۹۵۷ء
وہاب اشرفی (مرتّب)	بہار میں اردو افسانہ نگاری	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	۱۹۸۹ء
وہاب اشرفی (مرتّب)	کہانی کے روپ	کرن اشاعت گھر، گیا	۱۹۹۲ء
وہاب اشرفی	اردو فکشن اور تیسری آنکھ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۴ء
وہاب اشرفی	آگہی کا منظر نامہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
ہمایوں اشرف	فکشن کی بازیافت (تحقیقی و تنقیدی مضامین)	ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۳ء

رسائل و جرائد

اثبات (سہ ماہی)	تھانے	شمارہ نمبر۷، جلد نمبر۲
اردو ادب (سہ ماہی)	انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی	شمارہ نمبر ۲۴۷، جلد نمبر۶۲، جولائی تا ستمبر ۲۰۱۸ء
الفاظ (افسانہ نمبر)	جلد اول	
ایوان اردو	دہلی	شمارہ نمبر۱۱، جلد نمبر۲۹، مارچ ۲۰۱۶ء
آجکل (افسانہ نمبر)	پبلی کیشن ڈویژن، نئی دہلی، فروری ۲۰۰۹ء	
آمد (سہ ماہی)	پٹنہ	شمارہ نمبر۴، جلد نمبر۲، جولائی تا ستمبر ۲۰۱۲ء
بیسویں صدی	پٹنہ	جون ۱۹۵۹ء
تنقید (ششماہی)	شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ	شمارہ نمبر۱، جلد نمبر۱، جون ۲۰۰۵ء
تنقید (ششماہی)	شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء	
جہان اردو (سہ ماہی)	دربھنگہ	شمارہ نمبر۳۰، ۳۱، جلد نمبر۸، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۸ء
ذہن جدید (سہ ماہی)	نئی دہلی	شمارہ نمبر۷۰، جلد نمبر۲۵، مارچ تا اگست ۲۰۱۵ء
زبان و ادب	پٹنہ	شمارہ ۱۰، ۱۱، ۱۲، جلد نمبر۷،
فکر و تحقیق (سہ ماہی) افسانہ نمبر	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	شمارہ نمبر۴، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۱۳ء
کہانی گھر	کراچی	جنوری تا مارچ ۲۰۱۲ء
مباحثہ	پٹنہ	شمارہ نمبر۱۲، جلد نمبر۳، جون-جولائی ۲۰۰۳ء
مخزن	لاہور	شمارہ ۳، جلد نمبر۶، دسمبر ۱۹۰۳ء
معیار	اسلام آباد	شمارہ نمبر۸، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲ء
نقوش (افسانہ نمبر)	لاہور	شمارہ نمبر ۵۳، ۵۴
نئی کتاب	نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی	مشترکہ شمارہ، جولائی-دسمبر ۲۰۱۱ء
نیا ورق	ممبئی	شمارہ نمبر۴۷، ۴۸، ۴۹، جلد نمبر۱۷، جنوری تا دسمبر ۲۰۱۶ء

شفیع جاوید کی ادبی خدمات کا
تنقیدی مطالعہ

مقالہ

برائے پی ایچ. ڈی

نگراں
پروفیسر محمد طارق

مقالہ نگار
فصیح الرحمٰن

شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۱۹ء

اختتامیہ

۱۹۳۶ء کے آس پاس اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی ہر چند کہ اس تحریک کی شکل شروع میں واضح نہیں تھی۔ لیکن بعد میں اس کے نقوش واضح ہوتے چلے گئے۔ ترقی پسند تحریک، ادب کو زندگی اور عصر کے رواں منظر نامے کے مرکزی دھارے سے ملانے کی شائستہ اور حرکی قوت کا نام ہے۔ جس نے غلامانہ سوچوں کی قدیم بوسیدہ اور شکستہ دیواروں کو مسمار کرکے ادب کو روشن فکر سے آشنا کیا۔ آزادی سے قبل اردو افسانے میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان کی فہرست طویل ہے۔ بیدی، غلام عباس، منٹو، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ، عزیز احمد، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، کوثر چاند پوری، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری وغیرہ کے نام خاصے اہم ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے کوئی واضح نقوش نہیں تھے اور یہ بات بھی واضح رہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے ترقی پسندی سے الگ اپنی راہ بنائی۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کے اصول کو وضع کیا۔ حقیقت پسندی سرسید کی عقلی اور سائنسی نقطۂ نظر کی بیناد پر عینی و ماورائی نقطۂ نظر سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ ترقی پسند ادب ایک بڑی حد تک مقصدی ادب ہے لیکن مقصدی ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں پروپیگنڈے کے عناصر بھی شامل ہوگئے ہیں۔ حقیقت پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی اس کے خلاف ایک ردعمل بھی سامنے آنے لگا۔ وہ افسانہ نگار جو ترقی پسندوں کے تصورات سے متفق نہ تھے روایت کے حوالے سے ہی لکھتے رہے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے مغربی اثرات کے تحت نئی تکنیک، اسالیب اور فکری نیابت کا چلن اختیار کیا۔ اس تحریک کے بعد ساٹھ کے عشرے میں ایک نیا رجحان سامنے آیا جسے ہم 'جدیدیت' کے نام سے جانتے ہیں۔ جدیدیت کی بنیاد، فلسفۂ وجودیت ہے لیکن اردو ادب میں اس

اصطلاح کا استعمال ایک خاص عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرسودہ مضامین کی کثرت ہونے لگی تب ادیبوں کا ذہن کچھ نیا کرنے کے لیے بے قرار ہونے لگا۔ تقسیم کا کرب انگیز سانحہ رونما ہو چکا تھا۔ موضوعات میں خود بہ خود تبدیلی ہونے لگی۔ کھیت کھلیان، سماجی نابرابری اور بورژوا طبقے کے ظلم وستم کی جگہ ہجرت، فساد اور کیمپوں کی روداد سنائی دینے لگی۔ ادیب وشاعر ترقی پسند خول میں اکتاہٹ اور گھبراہٹ محسوس کرنے لگے۔ جنگ، امن، انقلاب اور معاہدہ جیسے الفاظ ذہنوں پر بوجھ بننے لگے۔ ایسے میں نئی نسل کے ذہن میں روایت سے انحراف کے جراثیم کلبلانے لگے اور ادبی رجحان کی تلاش شروع ہوئی جس میں فرد کی فردیت کو اوّلیت حاصل ہو۔ نئی نسل کی اِس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ جدیدیت نے ابتدا میں خاموش رہ کر اور بعد میں پوری قوت کا استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک اور اس کے موضوعات کی مخالفت شروع کی۔

جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کے داخلی کرب کا اظہار تھا جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شوروغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔ جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈزم کے اثرات بھی قبول کیے۔ اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بلکہ پچاس کی دہائی اور اس سے کچھ قبل سے ہی ایسی ہیئت وموضوعات آنے لگے تھے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔ کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر'' احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے افسانے ہیں جس میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے۔ جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند تحریک کی بنیاد کہا جاتا ہے ٹھیک اُسی طرح منٹو کے ''پھندنے'' کو جدیدیت کی بنیاد مانا جاتا ہے۔

ساٹھ کے عشرے میں افسانہ نگاری کی ابتدا کرنے اور شناخت بنانے والے فنکاروں میں شفیع جاوید کا بھی شمار ہوتا ہے۔

شفیع جاوید اپنے افسانوں میں زندگی کے تلخ تجربات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ انہیں تلخیوں نے انہیں

بے حد حساس بنا دیا ہے۔ اس حسیّت کا مظاہرہ جب بھی ہوتا ہے، تلخ ہوتا ہے ان کی کم وبیش ہر تخلیق میں رنج والم کا عنصر پایا جاتا ہے۔ ان کی تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی آنکھیں کسی نہ کسی موقع پر نم ضرور ہوتی ہیں۔ شفیع جاوید نے جو کچھ محسوس کیا وہ صرف ناسٹیلجیا نہیں ہے بلکہ ان کے وہ احساسات ہیں جو وقت کے ساتھ معدوم ہوئے جاتے ہیں۔ انھوں نے جو کچھ محسوس کیا، جن حالات سے دو چار رہے انھیں اپنے افسانوں میں یادنگاری کی صورت میں بیان کرتے ہیں۔ افسوس، گردوپیش، تخیلات، یادیں اور خوف یہ وہ بنیادی اجزاء ہیں جن سے شفیع جاوید اپنی کہانیوں کا تانا بانا بنتے ہیں۔ شفیع جاوید کے افسانوں کے موضوعات متوسط اور دبے کچلے طبقے کے غریب مفلوک الحال لوگ، ٹوٹتے بکھرتے رشتے، پرانی قدروں کا انہدام، ماضی کی بازیافت اور ناسٹیلجیا وغیرہ ہیں۔ شفیع جاوید کے افسانوں پر قرۃ العین حیدر کا اثر نمایاں ہے۔ انھوں نے علامتی رنگ کو اپناتے ہوئے بھی افسانے لکھے ہیں لیکن ان کی علامتیں اوجھل اور ثقیل نہیں ہوتیں بلکہ وہ ان کا استعمال متن کو تہہ دار بنانے کے لیے کرتے ہیں کیونکہ شفیع جاوید جس عہد کی پیداوار ہیں اس دور میں جدیدیت سے متاثر ہونا ایک فطری عمل تھا البتہ چند افسانہ نگاروں نے علامتی انداز کو اپنانے کے باوجود کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا ایسے فن کاروں میں شفیع جاوید کا بھی شمار ہوتا ہے۔ افسانہ ''تاریک بے راہ جنگل'' اور ''اپی ٹاف'' اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے شفیع جاوید کے افسانوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ ان کے پہلے مجموعے کے افسانوں کو ہم تین حصوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ پہلی قسم کے افسانے وہ ہیں جن میں نجی وانفرادی مسائل ہیں اور ان سے وابستہ احساسات وجذبات کی ترجمانی خصوصاً ایک ہی شخصیت کے دو الگ الگ پہلو بیان کیے گئے ہیں۔ دوسری قسم ان افسانوں کی ہے جن میں قومی اور بین الاقوامی مسائل کا بیان ہے اور تیسری قسم کے وہ افسانے ہیں جن میں شکست خوردگی، تنہائی اور کچھ کھونے کا احساس ہے۔ ''دل کی لو تیز ہوئی'' اور ''لمحے دائرے لمحے'' محبت کی ناکامی کے موضوع پر لکھے گئے بہترین افسانے ہیں۔ اسی طرح ''شخصیت کی چوتھائی'' کیمرے کی تکنیک پر لکھا گیا افسانہ ہے تو ''روشنی'' کے لیے مزارات کا بیان ہے۔ افسانہ ''منزل'' بھی اسی قبیل کا افسانہ ہے۔ افسانہ ''وہ ہنسی گم شدہ'' میں جمہوریت کے خاتمے کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں انسان کی آزادی پوری طرح سلب ہوگئی ہے او ر پورے ملک میں مارشل لا نافذ کر دیا گیا ہے۔ شفیع جاوید نے شکست وریخت کے فسانے کو اپنا بنیادی محور

بنایا ہے۔انھوں نے انسان کے مقدس رشتوں کے ادھورے پن کے احساس کو اپنے افسانے ''واپسی'' میں بیان کیا ہے۔ اردو میں جا گیردارانہ نظام کو موضوع بنا کر وافر مقدار میں افسانے لکھے جا چکے ہیں۔اس سلسلے کی دو کہانیاں ''دھوپ چھاؤں'' اور ''بازیافت'' شفیع جاوید کے افسانوی شعور کی پختگی کا پتہ دیتی ہیں۔اساطیری انداز میں بھی شفیع جاوید نے کئی افسانے لکھے ہیں۔''رات کا سفر'' اور ''اینگل لے ای'' اسی قبیل کے افسانے ہیں۔شفیع جاوید اپنے افسانوں کے ذریعہ سماج میں پھیلے غلط رسم ورواج کے خلاف بھی آواز اٹھاتے ہیں۔افسانہ ''چہ دلاوراست'' شادی بیاہ کے غلط رسم ورواج کے خلاف طنز ہے۔غربت وافلاس کو موضوع بنا کر شفیع جاوید نے بہترین افسانے لکھے جس کی واضح مثال افسانہ ''میری روٹیاں'' ہے۔شدید یاد ماضی یعنی ناسٹیلجیا بھی شفیع جاوید کا محبوب موضوع رہا ہے۔افسانہ ''شکست'' اور ''غزالاں تم تو واقف ہو'' یاد ماضی کے موضوع پر لکھے گئے عمدہ افسانے ہیں۔شفیع جاوید کے افسانوں کا ایک وصف پرانی اقدار کا خاتمہ بھی ہے، جس کا انھوں نے گہرا مشاہدہ کیا ہے۔افسانہ ''بازیافت'' کا موضوع پرانی قدروں کی پامالی ہے۔افسانہ ''مورکھ من جنم گنوائیو'' مہاجرت کے موضوع پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے۔ ''حکایت ناتمام'' میں ایک شخص یاد ماضی کے کرب میں مبتلا ہے اس کہانی کا پس منظر تقسیم ہند کا المیہ ہے۔

شفیع جاوید کے افسانوں میں ایسے بے شمار افسانے ہیں جو حوالہ کے طور پر بار بار آتے رہیں گے۔ان کا آخری مجموعہ ''یادِ ماضی'' کے حوالے سے ہے جس میں اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ دنیا فانی ہے۔اس کے حصے میں بس وہی ہے جو اُس نے حاصل کیا ہے اور انھیں یادوں کو شفیع جاوید نے اپنے افسانوں کا خاص موضوع بنایا ہے۔مواد کے اعتبار سے شفیع جاوید مختلف افسانوں میں مختلف ہوسکتے ہیں لیکن ان کا انداز بیان وہی رہے گا جو انکی پہچان ہے۔شفیع جاوید کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''حساس دل،تیز مشاہدہ اور کھوئے ہوؤں کی جستجو کا بیان جب ایسی نثر میں ہو جو قدم قدم پر ارتکاز اور استعارے سے مزین ہو تو شفیع جاوید کا افسانہ ظہور میں آتا ہے۔یہ افسانے جدید افسانہ نگاری کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔''
>
> (شمس الرحمٰن فاروقی (اقتباس) مشمولہ مجموعہ ''بادبان کے ٹکڑے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۳ء، ص:۴)

شفیع جاوید صرف قصہ گو نہیں بلکہ ان کا فن شبیہ سازی اور اشاروں کنایوں کا فن ہے۔ وہ کرداروں کو ان کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے ساتھ تصویری اسلوب میں محوِ سفر رکھتے ہیں۔ ان کا انفرادی ذوق جمال کبھی کبھی غیر شعوری طور پر ماضی کے ناسٹیلجیا کے تحت کرداروں کی گہری اداسیوں کا سایہ بنا دیتا ہے۔ کسی بھی بات کو از سر نو گرفت میں لینے کا عمل ان کے بیشتر افسانوں میں جاری ہے۔ بنیادی طور پر ان کا فن تخیل کے مختلف مرحلوں میں مختلف اجزائے متفرقہ کو پرونے کا فن ہے۔ یعنی کشیدہ کاری کی ہنرمندی کا مظاہرہ، مغل طرز تعمیر کی پچی کاری کا فن جو تاج محل کی انفرادیت ہے اور جو قاری کو اپنی سحر طرازی کا اسیر کر لیتا ہے اور بالآخر قاری ان کے انداز گفتار، ان کے موضوعات، ان کی معنوی طرح داری اور پیکر تراشی سے جن اثرات کے قریب پہنچتا ہے وہ فکری ادراک اور ساحرانہ کشش کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ کے خاتمے کے بعد بھی قاری اس آہنگ اور کیفیت کے زیر اثر رہتا ہے جو اس کے مرغ تخیل کو پرواز عطا کرتا ہے اور اس کے باطن میں جلتی بجھتی شمع کی فضا پیدا کرتا ہے۔

پلاٹ اور کردار کے علاوہ شفیع جاوید کے افسانوں کی زبان بھی ان کی انفرادی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ اپنے افسانوں میں زبان کا وہ جس ہنرمندی اور تخلیقی شعور کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اس سے تخلیقی زبان کی تشکیل پر ان کی قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ متن میں الفاظ کی ترتیب و تنظیم، دوسری زبانوں کے الفاظ اور شعری وسائل کا استعمال اس صراحت کے ساتھ کرتے ہیں کہ اس سے بیانیہ کے بہاؤ میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں راوی اور کرداروں کی زبان میں واضح فرق نمایاں رہتا ہے۔

شفیع جاوید کی بنیادی پہچان افسانہ نگار کے حوالے سے ہے لیکن انھوں نے فقط افسانے نہیں لکھے بلکہ کالمز، خطوط، مضامین اور تنقید بھی لکھی ہے ساتھ ہی تبصرے اور تراجم بھی کیے ہیں۔ شفیع جاوید کی یہ تحریریں بھی اپنے منفرد طرز احساس و اسلوب کے سبب اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کی تحریروں میں ایک خاص رنگ نظر آتا ہے جسے ہم افسانوی رنگ کہہ سکتے ہیں۔ ان کے تراجم تخلیقی ترجمے کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کی تحریروں میں افسانوی رنگ نمایاں ہے اور یہی ان کی تحریروں کی خاص پہچان ہے۔ مختصر یہ کہ موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے شفیع جاوید معاصر اردو افسانے میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔

○